



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

**„Polyphone Sprachkompositionen:
Elfriede Jelineks Hörspiele als Radiokunst“**

Verfasser

Christoph Kepplinger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A332
Deutsche Philologie
Ao. Univ.-Prof. Dr. Pia Janke

Inhalt

1. EINLEITUNG.....	2
2. DIE REALISIERUNG DER TEXTE ALS HÖRSPIEL.....	5
2.1. VON DEN FRÜHEN HÖRSPIELEN ZU DEN THEATERTEXT-BEARBEITUNGEN	5
2.2. PERFORMANCE, POP UND MULTIMEDIA	9
2.3. DER MEDIALE WANDEL UND DIE RE-POSITIONIERUNG DER AUTORIN	12
3. PARTITUREN FÜR DEN RUNDFUNK	20
3.1. SCHREIB- UND BEARBEITUNGSVERFAHREN FÜR HÖRBARE TEXTE	20
3.2. VON DER GESCHRIEBENEN ZUR KLINGENDEN SPRACHE.....	24
3.3. <i>DAS SCHWEIGEN – VOX FEMINARUM</i>	31
3.4. POLYPHONE STIMMEN-KOMPOSITION	33
4. POLYPHONIE IN DREI AUSGEWÄHLTEN HÖRSPIELMONOLOGEN: <i>JACKIE, MOOSBRUGGER WILL NICHTS VON SICH WISSEN</i> UND <i>ERLKÖNIGIN</i>	38
4.1. VEREINZELUNG DES SPRECHENS IM MONOLOG	38
4.2. FRAGMENTIERTE FIGUREN	41
4.3. MONO-LOGE IM STEREO-RAUM.....	47
4.4. TOTENSTIMMEN IM DUNKLEN RAUM.....	52
5. MEDIENSPEZIFISCHE DRAMATURGIE ZWEIER HÖRSPIELE: <i>BAMBILAND</i> UND <i>ULRIKE MARIA STUART</i>	58
5.1. FORTSCHREIBUNG DES INTERTEXTS – EIN DIALOG VON DISKURSEN	58
5.2. VERDICHTUNG UND ÜBERDETERMINATION DURCH MONTAGE	60
6. DIE STIMME DER AUTORIN.....	69
6.1. PUPPE UND PERÜCKE: JELINEK ALS VERSATZSTÜCK IHRER SELBST	69
6.2. SELBSTEINSCHREIBUNG IN DEN TEXT.....	71
6.3. DIE RÜCKKEHR DER AUTORIN IM RADIO.....	74
7. SCHLUSSBETRACHTUNG	82
8. ANHANG.....	84
8.1. PRODUKTIONSDATEN DER SCHWERPUNKTMÄßIG BEHANDELTEN HÖRSPIELE.....	84
8.1.1. <i>Ulrike Maria Stuart</i>	84
8.1.2. <i>Bambiland</i>	85
8.1.3. <i>Erlkönigin</i>	86
8.1.4. <i>Moosbrugger will nichts von sich wissen</i>	87
8.1.5. <i>Das Schweigen – Vox Feminarum</i>	88
8.1.6. <i>Jackie</i>	89
8.2. BIBLIOGRAPHIE	90
8.2.1. <i>Primärliteratur Elfriede Jelinek</i>	90
8.2.2. <i>Primärliteratur weiterer Autoren</i>	91
8.2.3. <i>Sekundärliteratur</i>	92
8.2.3.1. Allgemeine Sekundärliteratur	92
8.2.3.2. Sekundärliteratur zu Elfriede Jelinek	93
8.2.3.3. Sekundärliteratur zu Rundfunk und Hörspiel	94
8.2.3.4. Radiosendungen	97
8.2.3.5. Webseiten und Online-Quellen.....	97
8.3. DANKSAGUNGEN.....	99

1. Einleitung

Über „die Hörspiele“ Elfriede Jelineks zu schreiben ist im Grunde irreführend. Von einem homogenen Abschnitt im Gesamtwerk der Autorin kann nämlich keine Rede sein. Seit 1972 werden Texte sowie Bearbeitungen von Texten Elfriede Jelineks als Radioproduktionen gesendet. Die Vielfalt des Spektrums zeigt sich im chronologischen Überblick: beginnend bei den frühen Originalhörspielen der 70er Jahre (z.B.: *Wien West* oder *wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß*) über die Bearbeitungen von Theater texts in den 80er und 90er Jahren (*Frauenliebe - Männerleben*, *Erziehung eines Vampirs* oder *Präsident Abendwind*) bis hin zu den tendenziell monologischen „Multifunktionstexten“¹, die bald als Essay, bald als Bühnenmonolog oder aber als die Umsetzung für einzelne oder chorische SprecherInnenstimmen im Radio in Erscheinung treten (zuletzt: *Jackie*, *Bambiland*, *Erlkönigin*, *Sportchor* und *Ulrike Maria Stuart*). Nicht ein monolithischer Block des Hörspielschaffens ist innerhalb des gesamten bisherigen Schreibens Elfriede Jelineks definierbar und abgrenzbar. Vielmehr haben wir es mit einer medialen Transformierbarkeit tun, die bei bestimmten Texten deren Umsetzung in radiophone Formen befördert hat.

Zwei Fragestellungen, die sich bereits im Rahmen des 2006 in Wien stattgefundenen Symposiums *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater.“ Mediale Überschreitungen* ergeben haben, können für die folgenden Ausführungen als wesentlich bezeichnet werden. Erstens: Wie werden die Texte Elfriede Jelineks über alle mediale Grenzen hinweg bearbeitbar und übertragbar? Wie werden sie im Medium Radio und in den dort möglichen Spielarten insbesondere in den Jahren seit 2000 realisiert? Der „Text“ der Beziehungen zwischen Jelineks Hörspielproduktionen, dem Wandel der Produktionsbedingungen für akustische Kunst und des Stellenwerts von Hörspielen an den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten generell erweist sich als äußerst vieldimensional. Im ersten Hauptkapitel dieser Arbeit soll der Versuch unternommen werden, den Weg von den frühen Produktionen bis zu den gegenwärtigen Tendenzen anhand von Quellen aus der Hörspieltheorie und -praxis zu skizzieren und das Wirksamwerden musikalischer Qualitäten der Sprache Elfriede Jelineks in deren radiophoner Verarbeitung zu untersuchen. Mit der Zielsetzung, von jüngeren produktionsästhetischen Befunden auszugehen und somit auch die neueren Hörspiele – basierend

¹ Für diesen sehr treffenden Begriff sei an dieser Stelle der Dank an Prof. Hilde Haider-Pregler gerichtet, die selbigen im Rahmen des vom 20.-26.10.2006 in Wien stattgefundenen Symposiums *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater.“ Mediale Überschreitungen* einbrachte.

auf Jelineks Texten – zu betrachten, wurden die zur Analyse herangezogenen Beispiele ausgewählt – allesamt stammen sie aus dem Zeitraum von 2000 bis 2007. Zweitens: Welche ästhetischen Merkmale weisen die Realisierungen solcher Multifunktionstexte auf? Wie präsent ist darin die Autorin und welche Rolle spielt dabei ihre Stimme? Intertextuelle Beziehungen, die Polyphonie des Texts sowie einige medienspezifische Merkmale der Dramaturgie dieser Hörspiele sind Bestandteile der Analyse.

Mit einem intertextuellen Ansatz und einem bewusst weit gefassten Textbegriff soll die „Anwendung einer bezeichnenden Struktur, die zu einer anderen in funktioneller oder oppositioneller Beziehung steht“² in Beispielen nachgezeichnet, nachgeschrieben werden. Der Produktionsbedingungen ergeben den Rahmen für Elemente des Monologs und der Stimmäußerung. Diese überlagern einander und treten selbst wieder zu den Textinhalten in Beziehung. Die in den Hörspielrealisierungen intertextuell verbundenen Strukturen werden für einander durchlässig und transparent. Diese Linien der Transparenz aufzuzeigen, soll hiermit unternommen werden.

Der Entschluss, die vorliegende Arbeit zu verfassen ist mit den von mir durchgeführten umfangreichen Recherchen und Vorarbeiten zu den hörspielrelevanten Abschnitten des 2004 erschienenen *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*³ herangereift. Die Fragmentiertheit der Quellen zum Hörspielwerk der Autorin war mit dem *Werkverzeichnis* erstmals in Form einer umfangreichen Zusammenstellung aller bis zu diesem Zeitpunkt greifbaren Materialien überwunden. Deren nähere Betrachtung und Überprüfung sowie eine Auseinandersetzung mit den rundfunkbezogenen Arbeiten Jelineks seit den 1990er Jahren wurde bislang vernachlässigt oder allenfalls punktuell beleuchtet – nicht zuletzt aufgrund der überragenden Erfolge der Autorin in anderen, populäreren und stärker rezipierten Schaffensbereichen wie Prosa und Drama. Trotz des ihr 2004 zuerkannten Literaturnobelpreises hat eine verstärkte Rezeption zu den Hörspielen nicht stattgefunden.

Bezüge zum Begriff der Intertextualität, zur Vielstimmigkeit/Polyphonie von Texten, zu Besonderheiten von Stimme und Monolog sollen in erster Linie über die theoretischen Vorarbeiten bei Julia Kristeva, Jacques Derrida, Roland Barthes und Gérard Genette erschlossen werden und als Grundlage zur Auseinandersetzung und zur Verknüpfung literaturwissenschaftlicher Positionen mit zahlreichen hörspieltheoretischen Überlegungen dienen. Die

² Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Hillebrand, Bruno (Hg.): *Zur Struktur des Romans*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978 (= Wege der Forschung; Bd. 488) S. 389.

³ Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Wien: Edition Praesens 2004.

(akustische) Lektüre wird in diesem Fall keinen makroskopischen Blick erzeugen, es handelt sich dabei um eine Vorgangsweise, die „die Heterogenität des Textes“ erhellen will und die versucht, „in dem Text, den sie analysiert, Aufpfropfungen zu identifizieren: Wo sind die Verbindungspunkte oder Akzente, wo ein Ableger oder ein Argumentationsstrang einem anderen aufgepfropft wird?“⁴ Diese Methode kann sowohl in einer Konzentration auf die Hörspieltexte selbst oder aber auf deren Realisierungsmethoden und die angewandten dramaturgischen und ästhetischen Mittel und Voraussetzungen zur Anwendung kommen.

Elfriede Jelineks Texte interagieren über alle medialen Grenzen hinweg. Schon aus diesem Grund ist die Befassung mit einem kleinen Teil jener Texte, die im Medium Radio realisiert wurden und somit einer akustischen „écriture-lecture“⁵ zugeführt wurden, ein Ausdruck der quantitativen Beschränkung, nicht jedoch der Abgrenzung eines Segments des jelinekschen Gesamttexts. An vielen Stellen wird diese Einschränkung kurz überschritten werden, wenn die Texte – die bei Jelinek stets wuchern und ausufern – einen solchen Dialog erfordern. Den Beginn der Arbeit bilden produktionstheoretische Überlegungen – auch unter Bezugnahme auf Hörspielarbeiten, die den für diese strukturelle Analyse eingeschränkten Beispielen vorangegangen sind. Denn Jelineks Beziehung zum Medium Radio entwickelte sich vom Beginn ihres Schreibens an und dauert – mit Unterbrechungen – bis heute fort. Überlegungen zu musikalischen Realisierungsstrategien sowie eine mit den Begriffen von Vereinzelung und Fragmentierung von Stimmen operierende Auseinandersetzung besonders mit monologischen Umsetzungen polyphoner Textstrukturen führen zu einer abschließenden Konzentration auf die Besonderheit der radiophonen Re-Integration der Autorinnenstimme, die somit in ihr eigenes Textmosaik zurückkehrt.

⁴ Culler, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999, S. 150.

⁵ Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Hillebrand, Bruno (Hg.): *Zur Struktur des Romans*, S. 389.

2. Die Realisierung der Texte als Hörspiel

2.1. Von den frühen Hörspielen zu den Theatertext-Bearbeitungen

Das literarische Schaffen der Autorin Elfriede Jelinek zeigt ein breites Formenspektrum und wirkte und wirkt auf künstlerische Arbeiten anderer ein. Im öffentlichen Bewusstsein setzte sich allerdings die Wahrnehmung Jelineks als Dramatikerin und Romanautorin durch, was in der Rezeption eine starke Fokussierung auf diese Gattungen zur Folge hatte. Seit Jelinek zu Beginn der siebziger Jahre literarisch an die Öffentlichkeit trat, stellen ihre Arbeiten für den Rundfunk – dazu zählen Originalhörspiele, Eigen- und Fremdbearbeitungen ihrer (Theater-)Texte sowie die Verwertung weiterer Texte – bis in die Gegenwart kontinuierlich einen nicht zu unterschlagenden Anteil an ihrem Gesamtwerk dar. Derzeit können annähernd 40 Produktionen verschiedenster Rundfunkanstalten in Europa als bekannt angenommen werden, wobei zu differenzieren ist, welche Werke von der Textproduktion bis zur Realisierung im Studio vollständig als Originalhörspiel der Autorin gelten können und bei welchen Produktionen es sich um radiophone Umsetzungen und Übersetzungen anderer, nicht als Hörspiel verfasster Texte handelt. Diese zum aktuellen Zeitpunkt geschätzte Anzahl wird sich in Zukunft zwar langsam aber dennoch beständig erweitern, vor allem die fremdsprachigen Radioadaptionen von Texten Elfriede Jelineks sind bislang nur grob erfasst und kaum analysiert worden.

Mehrere Arbeiten haben sich bis zum aktuellen Zeitpunkt bereits mit dem Hörspielwerk Elfriede Jelineks im engeren oder weiteren Sinne auseinandergesetzt. Christine Machreich⁶ etwa widmet sich vier ausgewählten „frühen Hörspielen“⁷ unter den Aspekten Medienkritik, Alltagsmythen und Massenkultur, bezogen und aufbauend vor allem auf die grundlegenden Texte von Roland Barthes (*Mythen des Alltags*) und Hans Barth (*Masse und Mythos*), während von Alexandra Faber⁸ ein Vergleich dreier Werke, die sowohl am Theater als auch für den Hörfunk realisiert wurden⁹, vorliegt. Neben einer über das Hörspielwerk hinausgehenden Darstellung der Beziehung Jelineks zu Film, Fernsehen und Multimedia

⁶ Machreich, Christine: *Elfriede Jelinek: Die frühen Hörspiele*. Wien, Dipl. 1994.

⁷ Dabei handelt es sich um die Hörspiele *Wien West* (NDR 1972), *wenn die sonne sinkt, ist für manche auch noch büroschluss* (SDR 1972), *Untergang eines Tauchers* (SDR 1973) sowie *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* (NDR 1974).

⁸ Faber, Alexandra: *Elfriede Jelineks Theaterstücke als Hörspiele*. Wien, Dipl. 1995.

⁹ Näher betrachtet werden die Hörspiele: *Frauenliebe – Männerleben* (SWF 1982), *Erziehung eines Vampirs* (BR 1986) und *Burgteatta* (BR 1991).

auf dem Stand von 1995 wird in der Analyse der ausgewählten, auf Theatertexten basierenden Hörspiele dem Einsatz von Musik und Geräusch große Aufmerksamkeit zuteil, allerdings ist auffällig, dass Faber die in den Hörspieltyposkripten festgeschriebenen Einsätze von akustischen Mitteln (Geräusch und Musik) gegenüber den eigentlichen Realisierungen durch die Hörspielregie bevorzugt („Krogmann [...] verschüttet damit die Struktur des Textes“ bzw. „Was im Ohr bleibt, ist ein Klanghaufen“¹⁰) – wodurch der Eindruck einer Geringschätzung der Hörspielrealisierungen zu Gunsten der geschriebenen Vorlagen entsteht. Noch vor Faber und Machreich bezog Sabine Perthold¹¹ sechs Hörspieltexte¹² unter der Prämisse, dadurch neue Deutungsaspekte der Bühnenwerke Elfriede Jelineks aufzuzeigen, in ihre Analysen ein und trug damit in jedem Fall zur Aufschlüsselung von Inhalt und Struktur der exemplarisch gewählten Realisierungen bei.

Das radiophone Werk Elfriede Jelineks ist inhomogen und zerfällt grob betrachtet in drei chronologische und auch schaffentypische Bereiche: die Zeit der „Originalhörspiele“ der 1970er Jahre, die Eigenadaptionen von Theaterstücken für das Radio in den 1980er und 1990er Jahren und schließlich die Fremdadaptionen unterschiedlichster Textvorlagen – mehrheitlich von am Theater inszenierten Texten – für und durch den Rundfunk. „Das Hörspiel verdankt sein Entstehen einer Auftragssituation“¹³, schreibt Helmut Heißenbüttel 1969. Eine junge Autorin wie Elfriede Jelinek konnte als literarische „Auftragnehmerin“ (z.B. bei *Jelka. Eine Familienserie*. oder *Kasperl und die dicke Prinzessin* oder *Kasperl und die dünnen Bauern*¹⁴) im Produktionsbetrieb fast ausschließlich deutscher öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten Fuß fassen. Schrittweise hat sich im Falle Jelineks dieses Auftragsverhältnis bis heute in sein Gegenteil verkehrt, da ab *Präsident Abendwind* nur mehr bereits bestehende Texte von den Rundfunkanstalten zur radiophonen Dramatisierung übernommen wurden, unter Zustimmung der Autorin, jedoch ohne Verwendung einer von

¹⁰ Faber, Alexandra: *Elfriede Jelineks Theaterstücke als Hörspiele*, S. 72.

¹¹ Perthold, Sabine: *Theater jenseits konventioneller Gattungsbegriffe. Analyse des dramatischen Werks der Schriftstellerin Elfriede Jelinek unter Einbeziehung einiger Hörspiele und Prosatexte, sofern diese mit dem dramatischen Werk thematisch oder formal in Verbindung stehen*. Wien, Diss. 1991.

¹² Das sind: *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* (NDR 1974), *wenn die sonne sinkt, ist für manche auch noch büroschluß* (SDR 1972), *Die Bienenkönige* (SDR 1976), *Jelka. Eine Familienserie* (SWF 1977), *Frauenliebe – Männerleben* (SWF 1982) sowie *Erziehung eines Vampirs* (BR 1986).

¹³ Heißenbüttel, Helmut: *Hörspielpraxis und Hörspielhypothese*. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur 1/1969, S. 23.

¹⁴ Dass der Süddeutsche Rundfunk (auch) an Elfriede Jelinek herangetreten war, um sie zur Zusammenarbeit für eine geplante Kinderhörspielreihe zu gewinnen, konnte mir der ehemalige Leiter der Hörspieldramaturgie des SDR, Herr Hans-Jochen Schale, in einem Telefonat bestätigen.

Jelinek eigens angefertigten Textfassung. Selbst der einzige¹⁵ neuere für das Radio verfasste Text *Moosbrugger will nichts von sich wissen* als Beitrag zum Großprojekt des Bayerischen Rundfunks *Der Mann ohne Eigenschaften.Remix* weist in der Fassung Jelineks keine spezifisch radiodramaturgischen Merkmale auf.

Es stellt sich die berechtigte Frage nach einer Art Konjunktur der Leitmedien, in deren Zusammenhang das Schreiben Jelineks verankert ist. Bot der Rundfunk in den 1970er Jahren noch ein freies Feld für junge AutorInnen, angeregt durch die neue und formal noch nicht ausgereizte Stereophonie¹⁶ sowie durch die in Theorie und Praxis vollzogene Etablierung des „Neuen Hörspiels“, so konnte die durchgreifende Veränderung der medialen Nutzungsgewohnheiten, der Wandel des Radios zu einem Tagesbegleitmedium sowie die allgemeine Programmausweitung dem Hörspiel keine weiteren Expansionsmöglichkeiten bieten. Auch das bewusst politisch und mit emanzipatorischen Ansprüchen auftretende O-Ton-Hörspiel¹⁷ Mitte der siebziger Jahre, zu dessen Protagonisten etwa der mit Jelinek freundschaftlich wie politisch verbundene Autor Michael Scharang gehörte, konnte sich auf Dauer nicht etablieren, wohl auch, weil es mit seinem Anspruch einer gesellschaftlichen Veränderung im Widerspruch zur Politik der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten stand. Nachdem sich Kunstkopfstereophonie und Quadrophonie als Mittel zur technischen Ausdifferenzierung nicht durchgesetzt hatten, ist erst in jüngster Zeit mit Dolby 5.1 ein neues Versuchs- und Experimentierfeld vor allem im Bereich künstlerischer Radioproduktionen geöffnet worden. Der Durchsetzung des Formatradios und der zunehmenden Verkürzung der Präsentationszeiten fielen hingegen zahlreiche Programmformen zum Opfer,

¹⁵ Die im Rundfunk realisierten Texte *Ikarus, ein höheres Wesen* und *Sportchor* waren hingegen jeweils für einen ursprünglich anderen Verwendungszweck verfasst worden, die Erstrealisierung im Radio war in diesen Fällen jeweils die Folge äußerer Umstände, durch die bereits geplante Bühnensinszenierungen verworfen wurden.

¹⁶ „Die ARD beurteilte zunächst das Interesse des Hörers für Stereophonie überwiegend skeptisch, begann jedoch ab Ende 1963 auf Druck der Empfänger- und Schallplattenindustrie mit Versuchssendungen, die beim Zuhörer ein starkes Echo fanden.“ In: Haefner, Albrecht: *Technische Entwicklung*. In: Heyen, Franz-Josef / Kahlenberg, Friedrich P. (Hg.): *Südwestfunk. Vier Jahrzehnte Rundfunk im Südwesten*. Düsseldorf: Droste 1986, S. 118-133.

Weiters: „Ab 1967/68 waren alle Landesrundfunkanstalten prinzipiell in der Lage, Stereosendungen auszustrahlen. Der Anteil von Stereosendungen wuchs indes erst allmählich. Musikproduktionen wurden sehr schnell in Stereophonie realisiert, während die Umstellung bei Wortsendungen – vor allem beim Hörspiel – noch einige Zeit in Anspruch nahm.“ In: Stuißer, Heinz-Werner: *Medien in Deutschland. Bd. 2. Rundfunk, Teil 1*. Konstanz: UVK Medien 1998, S. 79.

Bei Kamps findet sich zusätzlich noch die gezielte Feststellung: „Seit 1964 gibt es Stereohörspiele.“ In: Kamps, Johann M.: *Beschreibung, Kritik und Chancen der Stereophonie im Hörspiel*. In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 1/1969, S. 69.

¹⁷ Jelineks Hörspiel *wenn die sonne sinkt, ist für manche auch noch büroschluß* bedient sich mit der Einmontierung von Interviewfetzen des Typs „Passanten von der Straße“ in Ansätzen eines Elements des O-Ton-Hörspiels.

das Hörspiel blieb nur im Bereich der Kulturprogramme eingebunden.¹⁸

Vor diesem Hintergrund wird nachvollziehbar, dass Jelinek für den Rundfunk ab den 1980er Jahren zwar noch mehrere Adaptionen ihrer jeweils neuesten Theaterstücke produzierte, die Bühne jedoch relativ gesehen die literarischen Formen für das Radio marginalisierte. Das Theater bot eine weit stärkere Rezeptions- und Angriffsfläche im kulturellen Bewusstsein. Die von Jelinek durch die Beschaffenheit ihrer Texte geförderte und bewusst intendierte „Co-Autorschaft“ mit dem Theaterregisseur kam im Rundfunk zudem nicht im gleichen Maße zur Geltung. 1969 wie heute käme „kein Hörer [...] auf die Idee, sich ein Hörspiel deshalb anzuhören, weil es von diesem oder jenem berühmten Regisseur inszeniert worden ist. Das Feld wird eindeutig vom Autor beherrscht“¹⁹. Zumindest die lange anhaltende Tendenz, Hörspiele in Buchform abzudrucken anstelle diese auf Tonträgern zu veröffentlichen, ist im Sog des gegenwärtigen Hörbuch-Booms endgültig obsolet geworden. Als Ware, die den Rundfunkanstalten und Hörverlagen als Einnahmequelle dient, finden sich Pop-Hörspiele und Neuauflagen historischer Rundfunkschätze neben den Großprojekten und akustischen Gesamtkunstwerken, etwa eines Andreas Ammer, und den bewährt massentauglichen Hörbuchlesungen aus klassischer und populärer Literatur. Es verwundert dabei nicht, dass keine käuflich zu erwerbende Rundfunkproduktion von Jelinek-Texten ohne den plakativen Namen der Autorin denkbar ist. So kann es natürlich passieren, dass die Publikation der Funkoper *Die Klavierspielerin* von Patricia Jünger die eigentliche Komponistin zu Gunsten der längst abwesenden und dadurch omnipräsenten Autorin ins Kleingedruckte verbannt. Noch 1988/89 wurde der Arbeit Jüngers in allen Kritiken und Berichten große Aufmerksamkeit zuteil. Das Titelcover der CD-Veröffentlichung aus dem Jahr 2005 nennt Elfriede Jelinek und die Sprecherin Maren Kroymann, während Patricia Jünger nur noch als „SWR-Regisseurin“ aufscheint.²⁰ Eine weitere Entwicklung begleitete Jelineks Arbeiten für den Rundfunk: Ein Kreis renommierter Hörspiel-Regisseure (Otto Düben, Hartmut Kirste, Hans Gerd Krogmann, Peter Michel Ladiges oder Heinz Hostnig) konnte um die Zeit, in der Jelinek als Autorin aufzutreten begann, in leitenden Funktionen oder freischaffend für den Rundfunk tätig werden und bis zu einem neuerlichen Wechsel in den 1990er Jahren eine Art gemeinsame Generation stellen. Die Personalpolitik des Süd-

¹⁸ Vgl. Hickethier, Knut: *Junges Hörspiel in den neunziger Jahren. Audioart und Medienkunst versus Formatradio*. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 111 (1998), S. 126-127.

¹⁹ Hostnig, Heinz: *Akustisches Museum Rundfunk. Polemische Gedanken über die Produktionsbedingungen*. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur 1/1969, S. 17.

²⁰ Vgl. Peters, Helmut: *Bambi und andere Gestürzte*. In: Fono Forum 6/2006, S. 72.

westfunks (SWF) hatte etwa von 1965-1975 aktiv nicht nur den AutorInnen- sondern auch den Regienachwuchs gefördert²¹, eine Periode, die in ihrer Intensität nur kurz währte, letztlich aber bis in die folgenden Jahrzehnte nachwirkte.

2.2. Performance, Pop und Multimedia

Die performative Ästhetik des Theaters, der Live-Performance auf der Bühne, von der sich das Hörspiel auf der Suche nach Möglichkeiten abseits des „Hörtheaters“ ab den 1960er Jahren im Zuge selbstreflexiver und formenkritischer Experimente weitgehend zu lösen versucht hatte, gelangte in den 1990er Jahren wieder zu größerer Bedeutung im Rundfunk, wenngleich TheaterregisseurInnen auch zuvor immer wieder Hörspiele inszeniert hatten, angetan etwa durch die nur auf die Radiophonie begrenzten Inszenierungsmittel.²² Mediales Aufsehen, Skandale und deren Wahrnehmung fanden denn auch, wenn überhaupt, auf der Bühne statt. Elfriede Jelineks Produktionen für das Radio konnten von medialen Verschiebungen nicht unberührt bleiben: Am Bayerischen Rundfunk etwa, der besonders die jüngeren Realisierungen nach Texten Elfriede Jelineks vorgenommen hatte, wurde das Hörspielprogramm Mitte der 1990er Jahre in der Redaktion von Barbara Schäfer in „Hörspiel und Medienkunst“ umbenannt, auch ein gleichnamiges Radiomagazin erschien fortan. Verstärkt entstanden Hörspiele, die ihren Ursprung auf der Bühne oder im Rahmen von Performances hatten.²³

Die Grenzüberschreitung zwischen Literatur und Musik, Performance und digitaler Multimedialität wurde programmatisch für die ganze Gattung. Eine junge Generation an RegisseurInnen, aufgewachsen in der Popkultur der 60er, 70er und 80er Jahre, trat an, um ihrerseits eine performative Verquickung jenseits medialer Eingrenzungen zu praktizieren. Nach einer Periode zwar kontinuierlicher aber sehr vereinzelter Hörfunkproduktionen realisierten nach dem Jahr 2000 Regisseure wie Karl Bruckmaier und Leonhard Koppelman mehrere Jelinek-Produktionen. Für Jelineks jüngsten, ebenfalls vom Bayerischen Rundfunk

²¹ Vgl. Wessels, Wolfram: „Das Hörspiel bringt...“. *Eine Geschichte des Hörspiels im Südwestfunk*. (= MuK 69 (1991), Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen), S. 19.

²² Vgl. Hickethier, Knut: *Junges Hörspiel in den neunziger Jahren*, S. 133.

²³ Vgl. Kapfer, Herbert: *Kunst im Massenmedium, introspektiv*. In: Kapfer, Herbert / Schäfer, Barbara / Agathos, Katarina (Hg.): *Intermedialität und offene Form. Hörspiel und Medienkunst im Bayerischen Rundfunk. Gesamtverzeichnis 1996-2005*. München: belleville 2006, S. 15.

realisierten Text *Sportchor* gestaltete sich der Entstehungsprozess wie folgt: ursprünglich als Oper und Live-Performance geschrieben, als Hörspiel erstmals umgesetzt und schließlich wieder in einen Bühnenraum übertragen – im Oktober 2006 als eine der Eröffnungspremieren der „Box“ des Deutschen Theaters im Bühnenbild von Nehle Balkhausen und mit dem Musiker Stefan Brandenburg an der Orgel.²⁴ Der Regisseur Leonhard Koppelman, am Hamburger Thalia Theater ausgebildet, wurde in Folge der Bühneninszenierung durch Nicolas Stemmann für die Erarbeitung der neuesten Produktion am Bayerischen Rundfunk, *Ulrike Maria Stuart* (Ursendung in drei Teilen am 13., 22. und 27. April 2007) herangezogen. Mit der Schauspielerin Angela Winkler in der Rolle der Gudrun konnte nicht nur ein berühmter Name verpflichtet werden, auch der Termin für die Ursendung war parallel zu Jossi Wielers Inszenierung an den Münchner Kammerspielen gewählt und somit äußerst publikumswirksam. In diesem exemplarischen Fall trifft die Beschreibung Andreas Ammers zu: „So, wie früher einmal Theaterstücke für das Hörspiel adaptiert wurden, gilt es heute, Hörspiele zu schreiben, die aus dem Medium heraus in der Welt ihren Platz finden, vielleicht auch auf Bühnen funktionieren können, ein Spektakel sind.“²⁵ Mit dem Text *Ulrike Maria Stuart* und all seinen Umsetzungen haben sich die Autorin, aber auch alle produzierenden Theater und der Bayerische Rundfunk auf der Ebene der künstlerischen Auseinandersetzung in die wiederaufgeflamnte RAF-Diskussion rund um die Enthftung noch lebender Ex-RAF-Mitglieder eingebracht.

Spätestens seit dem Literaturnobelpreis, aber auch schon davor, lässt sich an der Rezeption ablesen, dass alleine der Name Elfriede Jelineks für jedwede Produktion und Veröffentlichung ein Maßstab für die Stilisierung zum Ereignis ist. Je nach Intensität des Ereignisses ist eine Beteiligung der RezipientInnen nicht nur unvermeidlich, sondern mit dem Hinweis auf diese performative Wende gezielt beabsichtigt. „Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind.“²⁶ Die völlige Zurücknahme des Spektakulären bei der Publikation ihres jüngsten Romans *Neid* auf ihrer Webseite konterkariert bewusst jene medialen und performativen Rummel, die bei den letzten Inszenierun-

²⁴ Vgl. Koberg, Roland / Stegemann, Bernd / Thomsen, Henrike (Hg.): *Autoren am Deutschen Theater*. Berlin: Henschel 2006 (= Blätter des Deutschen Theaters 5/2006), S. 224.

²⁵ Ammer, Andreas: *Trojanisches Pferd. Das Hörspiel auf der Höhe von Zeit und Technik (Juni 1995)*. In: Bund der Kriegsblinden Deutschlands / Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (Hg.): *HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden 1952-2001*. Berlin: Aufbau 2001, S. 291-297.

²⁶ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 29.

gen durch Christoph Schlingensief und Nicolas Stemann bereits zur Gewohnheit geworden waren. Der Vollzugsort dieses jüngsten „Ereignisses“ hat sich ins Internet verlagert und ist eben dadurch wieder von gesteigertem Interesse. In einem Radiointerview 1992 hatte sie noch eine mediale Hinwendung zum Radio und zum Hörspiel betont:

„Ich werde mich jetzt sogar wieder verstärkt dem Hörspiel als reinem Hörspiel, also nicht der Adaption von Theaterstücken, sondern sozusagen Texte zu schreiben, die wieder nur für das Radio und original für das Radio geschrieben sind, denn nach meinen paar Jahren Theatererfahrung bin ich geradezu süchtig und sehnsüchtig geworden, wieder rein für das Radio zu arbeiten.“²⁷

Trotz dieser und ähnlicher Eigenaussagen der Autorin war mit *Präsident Abendwind* (1992) ein im Prinzip bis heute währender Schlusspunkt im Schreiben originaler Hörspiele oder Hörspielbearbeitungen erreicht. Bereits einige Jahre zuvor entstanden bereits eigenständige Produktionen und Kompositionen ohne die direkte Mitarbeit Elfriede Jelineks, erstmals 1984 Patricia Jüngers Hörstück, die in erster Linie als akustische Live-Performance zu wertende *Muttertagsfeier oder die Zerstückelung des weiblichen Körpers*, sowie 1988, die „Funkoper“ nach Texten aus dem Roman *Die Klavierspielerin*, ebenfalls in der Bearbeitung von Patricia Jünger. „Diesmal handelt es sich freilich um kein Jelineksches Originalhörspiel“²⁸, wird in einer Kritik noch explizit auf diesen neuen Umstand hingewiesen.

Drei Jahre später entstand durch die Bearbeitung des Regisseurs Hans Gerd Krogmann eine Radiofassung des Theatertextes *Burgtheater* unter dem Titel *Burgteatta*, eine Idee, die Krogmann über drei Jahre hinweg entwickelt hatte.²⁹ Anlässlich der Ursendung der eingereichten Fassung gab Jelinek, nicht aber Krogmann, ein Interview, in dem sie ihre generelle Haltung zum Hörspiel in jenen Worten darlegte, die noch bis heute als feste Fügungen in Verwendung sind: „Das ist das Spannende an der Sache, daß man nur mit Sprache arbeitet [...]. Ähnlich wie bei meinen Theaterstücken, die weniger auf dramatische Bühnenaktion als auf Sprachkomposition setzen.“³⁰ Im Zuge des medialen Skandals um die Uraufführung der Theaterfassung von 1985 brachte es die Rundfunkbearbeitung immerhin auf eine Zahl von vier Rezensionen, und *Burgtheater* fand somit über die Hörspielredaktion des

²⁷ Lindenmeyer, Christoph: *Hörspielnotizen*. Bayern2Radio, 31.7.1992.

²⁸ Geldner, Wilfried: *Die Tochter hat kein Sagen*. In: Süddeutsche Zeitung, 20.10.1989.

²⁹ Hillgruber, Katrin: „*Ein enig Vulk von Gegnern*“. In: Süddeutsche Zeitung, 26.4.1991.

³⁰ Hintermeier, Hannes: *Eine endlose Quelle des Hasses*. In: AZ, 26.4.1991.

ORF trotz Jelineks Aufführungssperre nach Österreich. In den 1990er Jahren entstanden weiters die Hörfunkbearbeitungen bzw. Kompositionen *Wolken.Heim*³¹ (1992), *Stecken! Stab! Und Stangl!*³² (1996), *Todesraten*³³ (1997) sowie *er nicht als er*³⁴ (1998). Waren nahezu alle frühen Hörspiele und Bearbeitungen Jelineks vom Süddeutschen Rundfunk/Südwestfunk produziert oder urgesendet worden (13 Produktionen inklusive aller Fremdbearbeitungen), so konnte der Bayerische Rundfunk eine ähnliche Kontinuität in den letzten Jahren entwickeln (11 Produktionen, darunter auch das in Folge des Films *Die Ramsau am Dachstein* produzierte Kurzhörspiel *Die Jubilarin* aus dem Jahr 1977).

2.3. Der mediale Wandel und die Re-Positionierung der Autorin

Elfriede Jelineks Entscheidung, keine radiofertigen Hörspiele mehr anzufertigen, wird von der langjährigen Verlegerin ihrer Theaterstücke, Ute Nyssen, als eine „ganz persönliche“ Entscheidung eingeschätzt³⁵ und stand auch nicht unter dem Gesichtspunkt einer allgemeinen Abkehr der Autorinnen und Autoren von der Arbeit für den Rundfunk, wenngleich das Interesse sukzessive abgenommen hatte, zumal diese Gattung, entgegen früherer Gepflogenheiten, ab den 1980er Jahren kaum noch rezensiert wurde. Trotz anfänglicher Vorbehalte gegenüber der Bühne als neuem Schwerpunktbereich vollzog sich die Hinwendung Jelineks zum Theater dennoch konsequent bis heute. Die Arbeit mit und für das Radio kam jedoch, wohl aufgrund des nach wie vor bestehenden Interesses der Hörspielabteilungen an neuen Stoffen, nicht gänzlich zum Erliegen. Eine Verlagerung der Arbeits- und Aufgabengebiete leitete in den Bemühungen um neue Hörfunkmanuskripte eine von der Autorin distanziertere Produktion ein.

Es waren gerade die 1990er Jahre, die auf Grund der rasanten Entwicklungen der um sich greifenden Digitalisierung der Medien neue Perspektiven und einen bis dahin ungeahnten Wandel der Kunstproduktion im Hörfunk einleiteten.³⁶ Die althergebrachten Produktions-

³¹ *Wolken.Heim*, HR/BR/SFB 1992. Regie: Peer Raben, Erstsending: 23.9.1992, HR2.

³² *Stecken! Stab! Und Stangl!* ORF/NDR/BR 1996. Regie: Hans Gerd Krogmann, Erstsending: 8.10.1996, ORF/Ö1.

³³ *Todesraten*, BR 1997. Regie: Olga Neuwirth, Erstsending: 27.6.1997, Bayern2Radio.

³⁴ *er nicht als er*, BR 1998. Regie: Ulrich Gerhardt, Erstsending: 26.10.1998, Bayern2Radio.

³⁵ Email-Kommunikation mit Ute Nyssen am 21. und 22. April 2007.

³⁶ In seiner chronologischen Einteilung von „Six ages of audio drama and the Internet“ nennt Tim Crook das Jahr 1994 als den Beginn jenes „Sixth Age“, in dem Internet und digitale Kommunikation erst vom US

abläufe, vom AutorInnenentypuskript bis zu deren Umsetzung durch die dafür zuständigen Produktionsstudios in den Funkhäusern stimmten nicht mehr mit den Arbeitsweisen vor allem jüngerer AutorInnen überein. Besonders der Arbeitsschritt der technischen Produktion verlagerte sich durch die Entwicklung der technischen Mittel, weg vom Rundfunk und hin zu den AutorInnen selbst. Unabhängig von den Rundfunkanstalten bestand für die AutorInnen die Möglichkeit, ihre Hörspiele vollständig selbst zu produzieren und sie dann erst anzubieten. Der Kurzhörspielwettbewerb „Track 5“ des ORF basiert nahezu ausschließlich auf derart produzierten Werken und bietet neben den wenigen „Kunstradio“-Terminen den nahezu einzigen programmatischen Raum für formale und thematische Experimente im österreichischen Hörspiel der Gegenwart.

Der wirtschaftspolitische Trend des „Outsourcing“ hat in diesem Fall vor dem Radio nicht haltgemacht.³⁷ Dass neben den genannten Nischen der regelmäßige „Radiotest“ den ORF/Ö1-Programmpunkten „Hörspiel-Studio“ und „Hörspiel-Galerie“ „nahezu dramatische[n] Einbrüche“ bescheinigt, ist für den Kultur- und Programmchef Treiber im Mai 2007 „gar nicht zu erklären“³⁸, ein halbes Jahr danach scheinen „die Reichweiten für die beiden Hörspieltermine wieder im grünen Bereich.“³⁹ Absolute Zahlen zu diesen Schwankungen werden selten mitpubliziert. Eine nahezu inexistente Eigeninitiative des ORF, etwa ähnlich dem Bayerischen Rundfunk das Hörspiel in einen neuen multimedialen Kontext zu stellen und in diesem zu fördern, könnte jedoch zu diesem unsicheren Ergebnis mit beitragen. Hörspiel behauptet für sich bei zunehmender Zurückdrängung der Wortanteile im allgemeinen Radioprogramm das literarische Wort, ist aber mit der Ausrichtung auf ein Minderheitenpublikum zu (Weiter-)Entwicklungen abseits der Unterhaltungssparten gezwungen. Dagmar Reim, heute Leiterin des Rundfunk Berlin-Brandenburg, vermerkte noch als Hörfunk-Chefredakteurin von NDR 4, die sehr profane aber umso existenziellere Geldfrage berührend: „Wenn diejenigen, die uns vehement auffordern, das Hörspiel zu retten, auch Hörspiele hörten, stünde es erheblich besser um deren Akzeptanz. [...] Wir beim NDR ha-

Pacifia network und in der Folge für eine erste radio-on-demand-Produktion vom „Swedish Radio Theatre in Finland“ nutzbar gemacht wurde. „However, audio streaming was in a state of rapid development which evidently meant that the Net could soon be used as a very cheap way of distributing traditional storytelling in a new form: as audio-on-demand“, beschreibt Crook die damals neue mediale Expansionsmöglichkeit für das Hörspiel. In: Crook, Tim: *Radio Drama. Theory and practice*. London / New York: Routledge 1999, S. 26.

³⁷ Vgl. Hickethier, Knut: *Junges Hörspiel in den neunziger Jahren*, S. 143.

³⁸ Treiber, Alfred: *Schon gehört? Der „Radiotest im Detail*. In: *gehört. Das Österreich 1 Magazin* 137 (2007), S. 2.

³⁹ Treiber, Alfred: *Schon gehört? Sendungen im „Radiotest“*. In: *gehört. Das Österreich 1 Magazin* 142 (2007), S. 2.

ben beschlossen, die Gattung Hörspiel [...] zu erhalten. Wir wissen, dass eine stattliche Anzahl von Autorinnen und Autoren [...] an ausgetrockneten finanziellen Quellen säßen [...].“⁴⁰ Herbert Kapfer wiederum ortet als Hörspielverantwortlicher des Bayerischen Rundfunks seit neuerer Zeit eine Renaissance für die „Gattung Hörspiel (expanded)“⁴¹, er bemerkt, dass im digitalen Zeitalter „die Existenz einer isolierten oder autonomen Sparte, die Radiokunst, Akustische Kunst und akustische Medienkunst subsummiert“⁴² in Frage gestellt ist und wirft gleichzeitig die Frage des Obsoletwerdens von isolierten Einzelmedien wie Hörfunk und Fernsehen auf.

Elfriede Jelinek betreibt seit 1996 die Verschmelzung ihres vielschichtigen Schaffens mittels einer eigenen Webseite, die in ihrem nun zwölften Jahr des Bestehens zur Plattform für Jelineks neuesten, ausschließlich online publizierten Roman *Neid* geworden ist. „Über das Binärsystem und die Computertechnik wachsen die Medien zusammen und verschmelzen zu einem gemeinsamen Supermedium.“⁴³ Der Computer als „Metamedium“, als ein sämtliche mediale Ausformungen integrierendes Medium lässt Autorinnen wie Elfriede Jelinek jenen Freiraum gewinnen, der ihr Schreiben nicht mehr ausschließlich an bestimmte zielgerichtete Formen bindet. Die „Maßnahme“ und der Zuschnitt erfolgen erst mit Hilfe von Regie, Komposition, Produktion. Die Komponente der textuellen Multifunktion sowie der „Freigabe“ ihrer Texte als multifunktionales Rohmaterial wirkt trivial betrachtet arbeitsökonomisch und verlagert den Zusammenfall der konkreten Ausformungen, deren Kritik und Interpretation schließlich in einen Distanzraum, der sehr viel weiter von der Autorin selbst entfernt ist, als wenn diese in den Prozess von Produktion und Rezeption eingebunden wäre, wie das im Gegensatz zeitgleich die Tendenz im jungen Hörspiel der Gegenwart ist. Die Ergebnisse der auf Jelineks Texten basierenden Hörspielproduktionen ab den 1990er Jahren unterscheiden sich, aufgrund der Multifunktionalisierung der Vorlagen selbst, sowohl ästhetisch als auch formal voneinander und sind mit Sicherheit nicht auf eine bestimmte Stilistik, Strömung oder auf einen Hörspieltypus zu vereinen.

Hickethier stellt in seiner Betrachtung der ästhetischen Entwicklungen ein „Nebeneinander

⁴⁰ Reim, Dagmar: *Radiopraxis auf der Schwelle zum dritten Jahrtausend*. In: Stuhlmann, Andreas (Hg.): *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923-2001*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 21.

⁴¹ Kapfer, Herbert: *intermedium. Vom Sound zum Bild zum Diskurs usw.* In: Stuhlmann, Andreas (Hg.): *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923-2001*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 314.

⁴² Ebda., S. 315.

⁴³ Ebda., S. 315.

verschiedener Konzepte und Formen“ fest und weiters die „Tendenz zu einer neuen Wortorientierung“, die er in der „Ausrichtung des Hörspiels auf den Autor“ begründet sieht.⁴⁴ Elfriede Jelinek ist von diesen Entwicklungen nicht ausgenommen. Sie ist eine Autorin, die mit einer anhaltenden Regelmäßigkeit ihre Texte dem Rundfunk zur Verfügung stellt, weshalb sich an den Ergebnissen beispielhaft die von Hickethier festgehaltenen Tendenzen ablesen lassen. „Texte, die für das Radio geschrieben wurden, sollten, wenn möglich, auch in anderen Medien verwertbar sein. Denn eine Spezialisierung eines Autors auf das Hörspiel allein reicht heute zum Lebensunterhalt des Autors nicht mehr aus. In dieser Tendenz zur multimedialen Nutzung der Arbeit der Autoren sind Texte, die sich weniger spezifisch auf ein Medium, also auf das Radio mit seinen akustischen Möglichkeiten fixieren, leichter verwertbar als die dezidiert auf ein Medium ausgerichteten.“⁴⁵ Auch der österreichische Hörspielregisseur Götz Fritsch greift diese Feststellung viel später als Hickethier erneut auf:

„Viele Autoren, die früher speziell für das Hörspiel schrieben, verfassen nun Texte, die auf mediale Vielfachverwertung angelegt sind. Man denke z.B. an Jelinek-Arbeiten, die als reine Texte in jedem Medium verwendet werden können, ob Buch, Film, Bühne oder Hörspiel. Der Autor gibt seine Gestaltungskompetenz an die jeweilige Produktion ab.“⁴⁶

Zudem erwähnt Fritsch eine Strategie des Hörspiels in jüngster Zeit: den Einstieg von Hörverlagen, die mit großem Interesse an bekannten Autorennamen eine Publikation über das Radio hinaus betreiben, wodurch sich allerdings ein Teufelskreis aus marktwirtschaftlich notwendigem Drang zu Popularisierung und Breitenwirkung ergibt, in dem für Neulinge wenige Chancen verbleiben.

Die in nahezu lückenloser Folge produzierten Adaptionen von Jelineks neueren Theatertexten (*Ulrike Maria Stuart*, *Bambiland*, *Erlkönigin*, *Jackie*) ergeben sich nicht nur aus der schon immer dagewesenen Vorliebe, Theaterstücke für das Hörspiel zu bearbeiten. Dem Hörspiel schienen sie als dramatische Texte näher zu stehen als etwa inszenierte Prosatexte. Doch diese Feststellung ist im Falle Jelineks unzureichend, da wir mit einer nicht unerheblichen Anzahl an Realisierungen konfrontiert sind, die eine weiteres Produktionsfeld

⁴⁴ Hickethier, Knut: *Junges Hörspiel in den neunziger Jahren*, S. 129.

⁴⁵ Ebda., S. 129.

⁴⁶ Fritsch, Götz: *Das Hörspiel boomt*. In: Godler, Haimo / Jochum, Manfred / Schlögl, Reinhard / Treiber, Alfred (Hg.): *Vom Dampfradio zur Klangtapete. Beiträge zu 80 Jahren Hörfunk in Österreich*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2004, S. 104.

der 1990er Jahre abdecken: Monologstücke. *Sportchor, Erbkönigin, Jackie, er nicht als er, Moosbrugger will nichts von sich wissen* sind als Ausdruck der von Hickethier bemerkten „Tendenz zur Wortorientierung“⁴⁷ zu verstehen. Doch weder die reale Reduktion der Hörspieletats, die geringeren Schauspielerhonorare oder der geringere Inszenierungsaufwand können als die alleinigen Ursachen angenommen werden, wenngleich diese Faktoren bei nüchterner Betrachtung sicher ihren Anteil zur Entwicklung beigetragen haben. Zur Inszenierung des 2004 mit dem „53. Hörspielpreis der Kriegsblinden“ ausgezeichneten Monologhörspiels *Jackie* erklärt der Regisseur Karl Bruckmaier seine Intention, den Text weitgehend ohne die Zuhilfenahme von Effekten umzusetzen und positioniert sich auch in Opposition zu gängigen Inszenierungen am Theater:

„In den Theaterinszenierungen von Jelinek-Stücken, die ich kenne, laufen die Leute immer in Skistiefeln oder SS-Uniformen herum und poltern und schreien. Vielleicht liegt es daran, dass man die hochgradig literarische Qualität mancher ihrer Texte zu übersehen bereit ist und sie manchmal nur als Theaterskandal-Garantin wahrnimmt.“⁴⁸

Bei der Rede zur Preisverleihung für *Jackie* am 7.6.2004 stand wiederum Elfriede Jelinek selbst mit einer Dankesrede auf der Bühne, nicht aber der Bearbeiter und Regisseur des Hörspiels: „Hören Sie zu! Das Gesprochene geht von mir aus, es geht aus mir heraus und in Sie hinein, und es ist eben auch: ein Bild, aber eins, das man gar nicht zu sehen braucht.“⁴⁹ Eine leichte Assoziation an die Doxologien der Hochgebete in der katholischen Eucharistiefeier ist mit einem Augenzwinkern angebracht: „Per ipsum, et cum ipso, et in ipso...“ – „Durch ihn und mit ihm und in ihm...“⁵⁰. Der reine Text ohne die Autorin: diese Konsequenz gibt es bei Jelinek dann eben doch nicht.

Die reduktionistische Form der ästhetischen und produktionsbedingenden Mittel, die im Hörspiel im Zuge der Monologproduktionen tonangebend wurde, lässt sich nachträglich durch den ersten Satz in der Nachbemerkung zu *Macht nichts* legitimieren: „Die Texte sind

⁴⁷ Hickethier, Knut: *Junges Hörspiel in den neunziger Jahren*, S. 129.

⁴⁸ Olbert, Frank: *Die Präsidentengattin im Hörspiel*. In: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/hoerspielkalender/247100/> (= Webseite des Deutschlandfunk), 23.9.2007.

⁴⁹ Jelinek, Elfriede: *Hören Sie zu!* In: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblind.htm> (Rede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden für *Jackie*, gehalten am 7.6.2004 in Berlin; =Webseite von Elfriede Jelinek), 23.9.2007.

⁵⁰ N. N.: *Die drei neuen Eucharistischen Hochgebete. Deutscher Text, approbiert von den Bischofskonferenzen des deutschen Sprachgebietes. Ausgabe für den liturgischen Gebrauch*. Wien / Linz: Veritas / Klosterneuburger Buch- und Kunstverlag 1968, S. 6, 10 und 15.

für das Theater gedacht, aber nicht für eine Theateraufführung. Die Personen führen sich schon zur Genüge auf.“⁵¹ Die Form des Monologs entspricht einem individuellen, ganz auf die Stimme konzentrierten Zuhören. Als ob die Analyse auf Jelinek zugeschnitten wäre, ortet Hickethier hier „Randfiguren der Gesellschaft, Gepeinigte und geplagte Außenseiter[...]“⁵². Das sind Robert Walser, Jackie Kennedy Onassis, der Mörder Moosbrugger, die untote BurgschauspielerIn, aber auch das Sammelsurium an exzentrischen Existenzen des Breitensports, des Fussballzirkus, das sich in der einzelnen Sprecherstimme Stefan Kamin-skis vereint und im *Sportchor* wie aus einem Mund ertönt.

Hickethiers „Wortorientierung“ soll nicht zu dem Schluss führen, dass man sich ab den neunziger Jahren eine strikte Trennung von Musik, Sprache und Geräusch vorzustellen habe. Bei Jelinek hebt gerade die Musikalität in den Hörstücken die Bedeutung des Wortes. Immer wieder haben KomponistInnen auf dieser Grundlage für den Rundfunk produziert. Olga Neuwirths Bearbeitung des Textes *Elfi und Andi* zum Hörstück *Todesraten* knüpft wiederum an Patricia Jüngers Kompositionen aus den 1980er Jahren an und setzt eine unausgesprochene und unregelmäßige „Tradition“ der Verarbeitung von Elfriede Jelineks Texten durch KomponistInnen fort. Auch in diesem Fall liegt eine multiple Verwertung des Materials vor: Die beiden Monologe in *Elfi und Andi* gelangten in der Komposition Neu-wirths am 26.4.1997 bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik zur Uraufführung und wurden weiters am 3.10.1997 auch in einer Szenischen Fassung gespielt. Das Hörstück ging hingegen erstmals am 27.6.1997 im Bayerischen Rundfunk auf Sendung. Beide hier verarbeiteten Monologe waren in der Folge 1998 auch Bestandteile des Theatertextes *Ein Sportstück*.

Während in den siebziger Jahren die ästhetische Einbeziehung unterschiedlichster Klangmaterialien dem Ausdruck verschiedenster Realitäten⁵³ diene, traten in den neunziger Jahren wieder verstärkt von musikalischen Elementen bestimmte Produktionen in den Vordergrund. In einem Rückblick auf ihr erstes Hörspiel „Wien West“ nahm Elfriede Jelinek zur

⁵¹ Jelinek, Elfriede: *Nachbemerkung*. In: Jelinek, Elfriede: *Macht Nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 85.

⁵² Hickethier, Knut: *Junges Hörspiel in den neunziger Jahren*, S. 134.

⁵³ Hiermit ist nicht die Reproduktion einer Geräuschlogik des Alltags gemeint. Widersprüchliche Anordnungen von Situationen und Figuren, eine Verflechtung von Innen und Außen der Subjekte, können in jeweils unterschiedlicher Form in den frühen Hörspielen *Wien West*, *wenn die sonne sinkt, ist für manche auch noch büroschluß*, *Untergang eines Tauchers* oder *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern* sowie *dem Personenkreis um sie herum* zu den wesentlichen Gestaltungselementen gezählt werden. Vgl. dazu Hickethier, Knut: *Junges Hörspiel in den neunziger Jahren*, S. 132.

parodistischen Stilisierung der dort in Form von unterschiedlichsten Fahrzeugen erklingenden „Realität“ Stellung: „Die Geräusche sind dramaturgisch mit der Handlung verwoben [...]. Die Handlung basiert darauf – (und wird im wahrsten Sinne des Wortes angetrieben) von den Geräuschen bzw. Nichtgeräuschen, die Fortbewegungsmittel machen.“⁵⁴ Jene Produktionen, die im Freiraum zwischen Musik und Hörspiel zu verorten sind, knüpfen an Traditionslinien einer musikalischen Avantgarde der fünfziger und sechziger Jahre an, die selbst wiederum die an Bruchlinien unterbrochener Experimente der Schallkunst des frühen 20. Jahrhunderts ansetzten. Die „alte Gattung“ gelangt zu „neue[r] Kraft aus der Musik“⁵⁵, vermerkte der Hörspielleiter des Bayerischen Rundfunks, Herbert Kapfer bereits 1991. Nicht lange danach konnte die Bearbeitung „*Wolken.Heim*“ unter der Leitung von Peer Raben den ersten Beleg erbringen, dass die Textvorlagen Jelineks für ein Mehrfachsprechen, Aufbrechen kryptischer Sätze, Kombination mit Musikketzeln, Rhythmisierungen und damit eine irritierende Wahrnehmung der Texte geradezu prädestiniert waren.⁵⁶ Jelinek konnte mit der Bearbeitung ihrer Texte durch KomponistInnen Vorreiter wie Heiner Goebbels einholen. Die Klangcollagen dessen früheren Pendants Ferdinand Kriwet hatten in den siebziger Jahren für ihre frühen Hörspiele noch nicht als Vorlagen gedient. Erstmals bei Goebbels wurde in assoziativer Weise alles zum Zitat. *Wolken.Heim* war in seiner Entstehung und Realisierung eine vergleichsweise frühe Vorwegnahme jenes Potentials, das spätere Rundfunkbearbeitungen erst nach und nach wieder umzusetzen versuchten, wenn auch nicht mehr in einer solchen Intensität.

In der Folge sind auch die späteren Produktionen *Todesraten*, *Das Schweigen – Vox Feminarum*, *Ikarus*, *Erlkönigin* oder *Sportchor* zu sehen, die entweder durchkomponierte Klangspuren zur Grundlage haben (*Todesraten*, *Erlkönigin*), oder aber die dramatisierten Texte um einen spezifischen Soundtrack anordneten, der eine musikalisch-rhythmische Gesamtfläche entstehen ließ (*Das Schweigen*, *Ikarus*, *Sportchor*). Die beiden Produktionen des ORF-Kunstradios unter der Leitung von Josef Klammer bezogen zudem die eigentlichen Sprachaufnahmen in das kompositorisch arrangierte Klangmaterial mit ein und verfahren damit nicht anders als mit den übrigen generierten elektronischen Sounds. Die elektroakustischen Versuche Klammers überschreiten indes die Grenze zwischen künstlerischer

⁵⁴ Jelinek, Elfriede: *Vorspruch zum Hörspiel „Wien West“*. Erstsendung: 12.11.1989, SDR 2.

⁵⁵ Kapfer, Herbert: *Sounds like Hörspiel. Neue Impulse für eine alte Gattung*. In: epd Kirche und Rundfunk 74/1991, S. 6-9. Zitiert nach: Hickethier, Knut: *Junges Hörspiel in den neunziger Jahren*, S. 139.

⁵⁶ Vgl. Hickethier, Knut: *Junges Hörspiel in den neunziger Jahren*, S. 140.

Technik und der Produktionstechnik an sich. Die Natur der Stimmufnahmen der Autorin selbst wird der Benjaminschen zweiten Natur der Technik eingegliedert. Die von Christiane Zintzen kuratierte ORF Kunstradio-Reihe *Literatur als Radiokunst* definiert in ihrem Konzept dementsprechend: „Literatur als Radiokunst zieht als Ausgangsmaterial für weitere Sprach- und Klanggestaltung die Tonspur des von der Autorin oder dem Autor im Studio selbst gelesenen und aufgezeichneten Textes heran. [...] Die Studioteknik bietet mit Vocoding, Sampling, Echo, Modulation, Tonhöhen-Transformation (pitching), Filterung, Schnitt, Überblendung etc. hinreichende Möglichkeiten, das aus der Lesung gewonnene Klangmaterial in brave new sounds zu verwandeln.“⁵⁷

Zusammenfassend für den Zeitraum ab den frühen 1990er Jahren lässt sich zum wechselseitigen Verhältnis zwischen Elfriede Jelinek und dem Hörspiel zumindest behaupten: Die Ausdifferenzierung und Ausschöpfung der Realisierungsmöglichkeiten können gerade vor dem Hintergrund einer neuen, teils entinstitutionalisierten und hybrid zusammengesetzten Medienkunst noch nicht als abgeschlossen betrachtet werden. Multiple und sich überschneidende Textverwendungen sowie ein freies Potential an Überformbarkeit, das Jelineks Texten geradezu als Imperativ innewohnt, lassen zumindest den geschlossenen und geschützten Bereich des „Hörspiels“ als literarisch-akustische Kunstform hinter sich. Die Produzierenden sind nun selbst zu AutorInnen geworden. Somit ist jener Zustand aufgehoben, den Heinz Hostnig 1969 noch bemängelte⁵⁸: Das Feld ist nicht mehr *nur* von den AutorInnen beherrscht, es ist nun frei zugänglich geworden.

⁵⁷ Zintzen, Christiane: *Literatur als Radiokunst*. In: <http://www.kunstradio.at/PROJECTS/LITERATURE/> (= Webseite des ORF-Kunstradio), 23.9.2007.

⁵⁸ Hostnig, Heinz: *Akustisches Museum Rundfunk. Polemische Gedanken über die Produktionsbedingungen*. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur 1/1969, S. 17.

3. Partituren für den Rundfunk

3.1. Schreib- und Bearbeitungsverfahren für hörbare Texte

In einer Einführung zu ihrem ersten Hörspiel aus dem Jahr 1971, die nachträglich für eine Hörspielretrospektive im Süddeutschen Rundfunk 1989/1990⁵⁹ verfasst wurde, bringt Elfriede Jelinek ein Prinzip ihrer Arbeitsweise und ihres Schreibens auf den Punkt das durch ihre Hörspielerfahrung geprägt wurde:

„Das damals neue Hörspiel mit seinen vielerlei Varianten von Schall, Geräusch, Musik, Sprachfetzen, Klang, ist von mir eigentlich immer zu einer reinen Sprachpartitur reduziert worden. [...] Die Geräusche sind dramaturgisch mit der Handlung verwoben, aber nicht Kunst ist daraus geworden; [...] sondern eine Parodie auf das Geräusch als Radiokunst.“⁶⁰

Die Zuspitzung auf das Konzept einer Sprachpartitur ist letztlich die Konsequenz aus einer Zusammenführung von Sprache, Geräusch und Musik im Hörspiel. Vor allem die wechselseitige Anregung zwischen experimentellem Hörspiel und experimenteller Musik förderte in Theorie und Praxis eine Annäherung dieser Dimensionen. Ein Widerspruch zwischen Sprache, Musik und Geräusch als Bestandteile radiophoner Kunstformen ist – und die Aussage Jelineks sollte eben nicht zu einem Dualismus verführen – bei radiophonen Realisierungen Jelineks nicht mehr gegeben und jedenfalls seit Mitte der 1990er Jahre von untergeordneter Bedeutung.

Die gleichberechtigte Verbindung von Geräusch, Musik und Sprache im Hörspiel stellt einen historischen Rückgriff auf das akustische Schaffen der FuturistInnen und DadaistInnen dar, das in der Hörspielgeschichtsschreibung und im traditionellen Hörspiel bis zur Entwicklung des Neuen Hörspiels lange ignoriert wurde.⁶¹ Betrachtet man Jelineks Originalhörspiele und auch die Hörspielbearbeitungen bis in die Gegenwart herauf, ist eine erstaunliche Konsequenz der oben zitierten Aussage festzustellen: die schlussendliche Reduktion auf wesentliche Sprachpartituren, radiophon umsetzbare Texte, die streng genommen einer Ausstaffierung mit unterstützendem akustischen Material nicht mehr bedürfen. Die Strukturierung der Radioproduktionen *Bambiland* und *Ulrike Maria Stuart* durch sich wiederho-

⁵⁹ Die Elfriede Jelinek Hörspielretrospektive im Programm SDR2 fand vom 8.10.1989 bis 25.3.1990 statt.

⁶⁰ Jelinek, Elfriede: *Vorspruch zum Hörspiel „Wien West“*. Erstsendung: 12.11.1989, SDR 2.

⁶¹ Vgl. Meyer, Petra Maria: *Gedächtniskultur des Hörens*. Düsseldorf / Bonn: Parerga 1997, S. 31.

lende Musikeinflechtungen oder instrumentale Wiederholungen eines musikalischen Themas wirken aufgrund der Gesamtlänge von etwa drei Stunden und der Dichtheit der gesprochenen Textpassagen vordergründig ergänzend und auflockernd. Ihr dramaturgischer Einsatz soll im Folgenden noch betrachtet werden.

Neuere Produktionen wie *Er nicht als er* (1998), *Jackie* (2002), *Moosbrugger will nichts von sich wissen* (2004) oder *Erlkönigin* (2005) tendieren hingegen zu einer weitgehend puristischen Inszenierung von Sprache, die sich keiner zusätzlichen Collagierung durch akustisches Beiwerk bedient, sondern in monologischer Verdichtung ihren eigenen Rhythmus, ihre eigene Verdichtung produziert. All diesen Produktionen ist aber gemein, dass ihre Textgrundlagen eine Partitur aus Sprache für die Realisierung anbieten, für die es im Gegensatz zur E-Musik aber keine strengen Darbietungsnormen für eine Art „Spiel vom Blatt mit erwartbarem Ergebnis“ gibt. Leonhard Koppelman, Hörspielregisseur der beiden aufeinanderfolgenden Produktionen *Sportchor* und *Ulrike Maria Stuart*, gibt selbst in einem Interview zu verstehen, dass nicht ein oberflächlicher Textzusammenhang den Schlüssel zur Realisierung liefert:

„Es gibt da nicht einfach Dialoge und dramatische Situationen, die sich vom Blatt spielen lassen, sondern es ist eine Haltung gefragt von euch, eine ganz persönliche, direkte Haltung. Alles, was so an der Oberfläche schillert, ist nicht das, was sich dann tatsächlich hervorzaubern lässt – also lasst euch darauf ein.“⁶²

„Sprachpartitur“ als eine Zuschreibung an die Beschaffenheit der Jelinek-Texte ist also nicht als oberflächlicher Begriff zu lesen, sondern erscheint zumindest zweiwertig: einerseits zur Veranschaulichung von Materialität und Komponiertheit an der Textoberfläche, andererseits als ein Bild für die Verflechtungen in der Tiefe der Textbedeutungen. Die „Dimensionen des textuellen Raums“ bei Julia Kristeva verdeutlichen eine solche „Tiefe“ – denn es ist eine vertikale Dimension, an der die Orientierung des „Wort[s] im Text [...] an dem vorangegangenen oder synchronen literarischen Korpus“⁶³ festgemacht wird. Aus einem anderen Kontext, als Begründung für die Zuerkennung des Literaturnobelpreises an

⁶² Arnold, Annegret: „*Ulrike Maria Stuart*“ – Leonhard Koppelman im Gespräch. 13.4., 22.4. und 27.4.2007, Bayern2Radio. Eine auszugsweise Transkription des Interviews sowie Ausschnitte zum Download sind auf den Webseiten des Bayerischen Rundfunks veröffentlicht: <http://www.br-online.de/kultur-szene/hoerspiel/aktuell/beitraege/02991/index.shtml> (= Webseite des Bayerischen Rundfunks), 29.7.2007.

⁶³ Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Hillebrand, Bruno (Hg.): *Zur Struktur des Romans*, S. 391.

Elfriede Jelinek („[...] für den musikalischen Fluß von Stimmen und Gegenstimmen [...]“⁶⁴) ist er noch in Erinnerung. Sprache und Partitur – hier sind zwei mediale Konstruktionsebenen verbunden: die Ebene der Literatur und die Ebene der Musik – eine Verbindung, die zu den maßgeblichsten Entwicklung des Hörspiels überhaupt gerechnet wird: „Eine grundlegende innovatorische Entwicklung erfuhr das Hörspiel durch die Experimente auf dem Gebiet der elektronischen und konkreten Musik. Die Entwicklungen dieser neuen Ausdrucksformen und die neuen Tendenzen im Hörspiel sind nicht voneinander zu trennen“⁶⁵, fasst Irmela Schneider in ihrem historischen Abriss über das deutsche Hörspiel zusammen.

Als am 13.2.1972 *Wien West* seine Ursendung im Norddeutschen Rundfunk hatte, waren die Bahnen für ein erneuertes Selbstverständnis im Hörspiel längst geebnet. In der ersten Hälfte der siebziger Jahre war ausgehend von einer „Debatte um die Ausgewogenheit des Programms“⁶⁶ das Hörspiel von politisch kontroversiellen Themen zu gemäßigten Vorgehensweisen und Konzepten zurückgekehrt. Für diesen Zeitraum nennt Irmela Schneider Elfriede Jelinek als eine jener HörspielautorInnen, denen es „wieder mehr um die signifikante, teils auch prägnant gelungene Darstellung von Individual-Problemen“ geht, „denen intersubjektive Bedeutung verliehen werden soll.“⁶⁷ Vergleicht man die frühen Arbeiten Jelineks mit jenen neuesten Realisierungen am Rundfunk, kann dieser Einschätzung grundsätzlich Recht gegeben werden. Auf der formalen Ebene sind erste Ansätze eines Spiels mit akustischen Elementen sind bereits ab *Wien West* zu bemerken.

Im Typoskript und in der schließlichen Realisierung von *Wien West* sind die zahlreichen Geräuschanweisungen und die Sprechertexte um Parameter der Stereophonie (Links-Mitte-Rechts) ergänzt. Aus heutiger Sicht mag uns deren damalige Erprobung verspielt erscheinen. Gerade die räumliche Dimensionierung der radiophon inszenierten Sprache (erweitert bis hin zu Dolby Digital 5.1 Surround Sound) gewinnt aber in den bereits genannten Jelinek-Hörspielproduktionen ab den späten 90er Jahren an Bedeutung.

Die Textgrundlage im Manuskript von *Wien West* ist akustisch vorstrukturiert (Links-Mitte-

⁶⁴ N. N.: *Der Nobelpreis in Literatur des Jahres 2004: Elfriede Jelinek*. In: <http://nobelprize.org/literature/laureates/2004/press-d.html> (= Webseite der Nobel Foundation), 23.9.2007.

⁶⁵ Schneider, Irmela: *Zwischen den Fronten des oft Gehörten und nicht zu Entziffernden: Das deutsche Hörspiel*. In: Thomsen, Christian W. / Schneider, Irmela (Hg.): *Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, S. 203.

⁶⁶ Ebda., S. 203.

⁶⁷ Ebda., S. 205.

Rechts) und weist bereits in dieser Anordnung über eine reine Schriftlichkeit hinaus. Für die frühen Hörspielmanuskripte wie auch für die neuesten als Hörspiele realisierten Texte Jelineks ist für deren Produktion letztlich der vielfach erwähnte „Materialcharakter“ maßgeblich. In diesem Sinn beschreibt Johann M. Kamps 1969 die damals noch neue Stereophonie:

„Der fertige Text ist für die Produzenten in ähnlicher Weise Material, wie es für den Autor die Sprache war, mit dem Unterschied allerdings, daß die Freiheit der Produzenten durch die textimmanenten Absichten gelenkt wird.“⁶⁸

Die Parodierung des kompositorisch eingesetzten Geräusches konnte für Jelinek erst vor dem Hintergrund einer Avantgarde der akustischen Kunst möglich werden. Die traditionelle „Zuliefertätigkeit“ von Komponisten zur Untermalung literarischer Hörfunkrealisierungen war durch das Vordringen erster Vertreter der „musique concrète“ in die Grenzbereiche zwischen Musik und Sprache überholt, wodurch letztlich die Selbstgenügsamkeit des Hörspiels, „vorgeprägte literarische und dramaturgische Muster [...] auch im Rundfunk zur Erzeugung von poetischer Illusion weiter zu pflegen [...]“⁶⁹, obsolet wurde. Die Musik habe es verstanden, „aus dem elektroakustischen Instrumentarium neues Klangmaterial und neue Strukturen zu entwickeln“⁷⁰, so Kamps. Als interessantes Detail sei hier angemerkt, dass es gerade Jelineks enger Freund und Wegbegleiter Wilhelm Zobl war, der vom Mitbegründer der „musique concrète“, Pierre Schaeffer, als einer von vier maßgeblichen österreichischen Komponisten aus dem Bereich der elektroakustischen Musik ausdrücklich genannt wurde.⁷¹

Schon in dem von Jelinek und Zobl gemeinsam entworfenen, allerdings nie realisierten Aktionsstück *rotwäsche* war eine elektroakustische Tonbandcollage als einer der medialen Bestandteile vorgesehen. In *Die Bienenkönige* (SDR/RIAS 1976) wurde eine elektronische Komposition Gottfried Hüngsbergs realisiert.

Als Roland Heger im Jahr 1977 Elfriede Jelinek erstmals in einen Überblick über das „ös-

⁶⁸ Kamps, Johann M.: *Beschreibung, Kritik und Chancen der Stereophonie im Hörspiel*. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur 1/1969, S. 74.

⁶⁹ Ebda., S. 67.

⁷⁰ Ebda., S. 67.

⁷¹ Schaeffer, Pierre: *Musique concrète. Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute*. Stuttgart: Ernst Klett 1974, S. 85.

terreichische Hörspiel“⁷² aufnahm, konnte er in diesem Eintrag bereits auf ein sechsjähriges Hörspielschaffen der Autorin hinweisen. Eine theoretische Auseinandersetzung Jelineks mit „ihrem“ Medium war bereits in den frühen Jahren ihrer Radioarbeiten gegeben. So soll sie sich im Rahmen einer Hörspieltagung der Grazer AutorInnenversammlung⁷³ nicht nur mit eigenen Werken⁷⁴ beteiligt haben, sondern auch am 26. Oktober 1975 Beiträge theoretischer Natur zu ihren Hörspielen geliefert haben⁷⁵. Was die Autorin allerdings damals zum theoretischen Diskurs beigetragen hat, ist mangels zugänglicher Aufzeichnungen nicht mehr rekonstruierbar. Wir können also lediglich Rückschlüsse aus nachträglichen Betrachtungen ziehen.

Wenn *Wien West* von Jelinek als eine „Parodie auf das Geräusch“ bezeichnet wird, zeigt dies den zu diesem Zeitpunkt bereits unhinterfragten Status desselben. Der Unterschied von akustischem Material und Sprachmaterial der „reinen Sprachpartitur“, deren Materialcharakter Jelinek an verschiedenen Stellen besonders hervorhebt, ist nur scheinbar, denn: Die Aufzeichnung von Sprache ist objektiv als gleichwertig zu allem übrigen Schallmaterial zu sehen.

3.2. Von der geschriebenen zur klingenden Sprache

Die „klingende Sprache“ im Hörstück ist die akustische Realisierung einer „strukturellen Sprach-Komposition“ des Schriftstellers oder „Sprachstellers“⁷⁶, deren Wirkung sich allein und ohne den Umweg über das Bildmedium entfaltet. Experimentelle Hörspiele, in denen Sprache etwa durch Textwiederholungen oder durch abstrakte Strukturen mit Sprachlauten

⁷² Heger, Roland: *Das österreichische Hörspiel*. Wien: Braumüller 1977 (= Koweindl, Karl (Hg.): *Untersuchungen zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bd. 6), S. 219-221.

⁷³ Diese fand vom 24. bis 26. Oktober 1975 im Filmsaal des Museums des 20. Jahrhunderts in Wien statt, dem heutigen „Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien“ im Wiener Museumsquartier – damals noch im österreichischen Weltausstellungspavillon im Schweizergarten des dritten Wiener Gemeindebezirkes angesiedelt.

⁷⁴ Am Programm der Hörspieltagung stand Jelineks Hörspiel *wenn die sonne sinkt, ist für manche auch noch büroschluß* in einer auf 45 Minuten gekürzten Fassung.

⁷⁵ Eine vollständige Dokumentation aller Debatten und theoretischen Auseinandersetzungen im Rahmen dieser Hörspieltagung liegt nicht vor, zumal ein nicht unwesentlicher Anteil der Diskussionen und Gespräche außerhalb des offiziellen Tagungsprogrammes stattgefunden hat, wie Hilde Haider-Pregler im Rahmen des vom 20.-26.10.2006 in Wien stattgefundenen Symposiums *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater.“ Mediale Überschreitungen* aus eigener Erfahrung berichten konnte.

⁷⁶ Dammann, Clas: *Stimme aus dem Äther – Fenster zur Welt. Die Anfänge von Radio und Fernsehen in Deutschland*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2005, S. 128.

musikalisiert⁷⁷ wird (etwa Kurt Schwitters' *Sonate in Urlauten*), treiben dieses Konzept auf die Spitze, sind aber nicht mit den hier besprochenen Werken zu vergleichen. Viel eher ist im Falle Jelineks zutreffend, dass Stimmäußerung und gesprochener Text autoreflexiv in eine innermusikalische Struktur eingeschmolzen werden, die sie selbst hervorrufen.

Die Umsetzung dieses Potenzials stellt eine große Herausforderung für Sprecherinnen und Sprecher dar. Die Hörspieltyposkripte, die bis zur Produktion von *Präsident Abendwind* vorliegen, entsprechen weitgehend dramatisierten Textfassungen, enthalten Sprecheraufteilungen, Geräusch- und Musikanweisungen. Ein Abgehen von der Fixierung in konventioneller Schriftform hin zu einer Form, die einer musikalischen Notation entspricht, ist bemerkenswerterweise nicht die Konsequenz in der Fortentwicklung der für die akustische Realisierung genutzten Texte Jelineks. Im Gegenteil: Weil sich klingende Sprache eben nicht in allen Einzelheiten am Schreibtisch festlegen lässt und somit immer verschiedene Möglichkeiten der klanglichen Realisation zulässt⁷⁸, ist die Unterlassung jeglicher inszenatorischen Anweisung eine sehr nachvollziehbare Lösung. Parallel zur Entwicklung ihrer Texte für das Theater betrieb Jelinek auch bei den für den Rundfunk herangezogenen Arbeiten die völlige Reduktion wesentlicher form- und gattungsbestimmender Elemente. Die Feststellung eines „Zusammenfalls der medialen Ebenen“ oder die Definition sogenannter „Multifunktionstexte“ liegt denn auch nahe. Eigenaussagen der Autorin, die die Auffassung einer solchen „Multifunktionalität“ ihres Schreibens verstärken, sind in der folgenden oder ähnlicher Form mehrfach aufzufinden:

„Ja, also am meisten reizt es mich zu sehen, ob etwas auch außerhalb der Bühne [...] sozusagen in einem rein akustischen Raum existieren kann. Es kann natürlich nicht genau auf die selbe Weise existieren, sondern man muss dann etwas Neues daraus machen. [...] Meine ersten Erfahrungen mit Dramatik waren Hörspielerfahrungen [...] und deswegen, auch weil ich ja Musikerin bin, Komposition studiert habe, habe ich überhaupt keine Schwierigkeiten, mich in einen Hörraum hineinzusetzen und eine Partitur für Sprecher zu erstellen, ich gehe da nach rein musikalischen Gesichtspunkten vor.“⁷⁹

Die Verknüpfung von musikalischer Struktur und Textsemantik eröffnet der Hörspieltheo-

⁷⁷ Vgl. Frisius, Rudolf: *Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 141.

⁷⁸ Ebda., S. 142.

⁷⁹ Wendt, Gunna: „*Wer nicht fühlen will, muss hören*“. *Zu den Hörspielen von Elfriede Jelinek*. 8.11.1996, Bayern2Radio.

rie neuen Spielraum. Wenn Elfriede Jelinek ihre Texte auf musikalischen (Grund-)Strukturen aufbaut, liegt Rudolf Frisius' Überlegung nahe, die besagt, dass „nicht nur Musik [...] die Texte ausdeutet, sondern auch Texte [...] die Musik ausdeuten“⁸⁰. Die oben zitierten und weitgehend bekannten Eigenaussagen Jelineks sind in der allgemeinen Diktion allerdings bereits zu festen Fügungen erstarrt. Längst begnügt man sich in der Abhandlung neuer Rundfunkproduktionen mit Rezeptions-Dutzendware, etwa in der Programmansage zur 2006 stattgefundenen Ursendung von *Sportchor* im Bayerischen Rundfunk:

„Lange bevor sie ihre ersten Stücke für die Bühne schrieb, arbeitete Jelinek für den Rundfunk. Das Hörspiel ermöglicht ihr nach eigener Aussage, mehr als in einem anderen Medium die Sprache wie musikalisches Material zu behandeln und komplexe Sprachkompositionen zu schaffen.“⁸¹

Eine Äußerung hingegen, die in diesem Zusammenhang vielleicht überrascht, war von Elfriede Jelinek am 20. Oktober 2006 in einem ORF-Interview zu lesen; Befragt nach ihren Erfahrungen mit dem Materialcharakter der Joyce-Lektüre erwiderte sie:

„Ich lese nicht gern AutorInnen, die einen starken eigenwilligen Sprachrhythmus haben, denn ich fürchte immer, in ihren Sog zu geraten und mitgerissen zu werden und dann in ein andres Fahrwasser zu geraten. Daher lese ich sehr viel Schund.“⁸²

Es ist ihr also daran gelegen, die Schutzatmosphäre ihres Eigenrhythmus zu bewahren. Demnach meidet sie störende Interferenzen, und dennoch geht ihrer Produktion eine wohlüberlegte und gesteuerte Verarbeitung literarischer, gesellschaftlicher und historischer Diskurse voraus. Für den Raffinierungsprozess dieser Sprachverwertung eignet sich der „Schund“ besser als Schotter für das Fundament ihrer Kompositionsgebäude, nur: Mit konsequenter Inkonsequenz konterkariert sie derartige Interviewaussagen. Im Abspann zum Hörspiel *Ulrike Maria Stuart* zählt die Autorin selbst das Inhaltsverzeichnis jener auf, die sie selbst aufgesogen hat, um sie zu rearrangieren, zu rekomponieren: „Die Götter Schiller, Shakespeare, Büchner, Marx, dann die übrigen, die Originaltexte und Kassiber der RAF und ihres Umfelds, Briefwechsel Gudrun Ennslins, *Zieht den Trennungsstrich, jede Minute*,

⁸⁰ Vgl. Frisius, Rudolf: *Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*, S. 142.

⁸¹ Aus der einleitenden Moderation anlässlich der Ursendung von *Sportchor* am Bayerischen Rundfunk: 24.4.2006, Bayern2Radio.

⁸² Manola, Franz: „*Die Sprache ist ein Werkstück*“. In: http://orf.at/061020-5088/5089txt_story.html (= Webseite des Österreichischen Rundfunks), 23.9.2007.

Stefan Aust, Utz Peters, Albrecht Wellmer und sehr viele andere mehr.“⁸³

Wenn Jelinek von einer „Partitur“ ihrer Texte spricht, so handelt es sich dabei um ihre kompositorische Ordnung von Klangmaterial, dessen semantische Bedeutung auf der Textebene sich mehr oder weniger genau übersetzen lassen kann, das in seiner Umsetzung als „klingende Sprache“ strenggenommen aber unübersetzbar⁸⁴ ist wie das rhythmisierte Geräusch, wie ein elektroakustischer Effekt oder eine (polyphone) Gesangsmelodie. „Das Hörspiel ist weder eine literarische noch eine musikalische, sondern lediglich eine akustische Gattung unbestimmten Inhalts,“⁸⁵ ist bei Mauricio Kagel zu lesen. Er brachte mit dieser Eigendefinition, als maßgeblicher Mitentwickler des „Neuen Hörspiels“, seine Auffassung von der Aufgabe der für das traditionelle Hörspiel charakteristischen Hierarchie von Sprache, Geräusch und Musik zum Ausdruck. „Das Hörspiel“, präzisiert Kagel an anderer Stelle, „bedarf keiner eindeutigen Festlegung von Material, Methode und (Be-)Handlung.“⁸⁶ Am zentralen Begriff der reinen „Artikulation“⁸⁷ orientierte Hörspielmacher wie etwa Franz Mon plädierten naturgemäß für eine enger gefasste Definition: „Hörspiel ist ein radiophon bedingtes und bestimmtes Sprachspiel.“⁸⁸

In dieser Engführung der Gattungsabgrenzungen gilt es den Texten Jelineks ihren Platz zu sichern. Eine reine Geräuschkunst läuft dem Versuch, die musikalische Verwobenheit von Semantik, Rhythmik und Melodie der präzise verspielten und eindeutig mehrdeutigen Formulierungen Elfriede Jelineks, deren Grenzgang zwischen Musik und Sprache im Kontext akustischer Realisierungen zu verstehen, allerdings zuwider, denn das sprachmusikalische Endprodukt im Hörfunk schöpft bei Jelinek zu einem nicht unwesentlichen Teil bereits aus einer auf musikalische Qualitäten bedachten kompositorischen Vorarbeit. Dazu zählt auch die fein strukturierte Wahl von Längen und Kürzen in nahezu jedem gezielt platzierten Wort, deren Ergebnis ein metrischer Satzbau ist – *Bambiland* und *Ulrike Maria Stuart* sind als herausragende Beispiele hierfür zu nennen und es gehört auch bereits zum Spiel der Autorin, dies als Selbstansagen zu stilisieren: „Ein Problem wird sein, dass die

⁸³ *Ulrike Maria Stuart*. Dritter Teil, BR 2007. Regie: Leonhard Koppelman, Erstsendung: 27.4.2007, Bayern2Radio. 00:57:15 – 00:57:33 (= Transkription aus der Hörspielfassung).

⁸⁴ Vgl. Frisius, Rudolf: *Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*, S. 142.

⁸⁵ Kagel, Mauricio / Schöning, Klaus: *Gespräch*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 228.

⁸⁶ Ebda., S. 228.

⁸⁷ Maurach, Martin: *Das experimentelle Hörspiel. Eine gestalttheoretische Analyse*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1995, S. 73.

⁸⁸ Mon, Franz: *Hörspiele werden gemacht*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*, S. 81.

fast immer gebundene Sprache des Textes, Jamben, Trochäen, eine Höhe herstellt, die unbedingt konterkariert werden muss von der Regie.“⁸⁹). Es greift in ihrem Fall das radiophone Sprachspiel Mons zu kurz, zu verspielt bleibt es einer rein phonetischen Ebene verhaftet – ein Vorgang, der für Barthes die Utopie darstellt, „die die Forschungen der Avantgarde leitet“: die Stimmbearbeitung und der Versuch, den Sinn der Stimme zu denaturieren.⁹⁰

Jelineks sprachliche Verdichtung gewinnt ihre Barthes'sche „Lust der Stofflichkeit“ als „Musik des Sinns“, die in einer Weise beschaffen ist, dass sie „ein immenses lautliches Geflecht bildet, in dem der semantische Apparat unrealisiert wäre [...], aber auch – und darin liegt die Schwierigkeit – ohne daß der Sinn brutal verabschiedet, dogmatisch verworfen, kurz, kastriert wird.“⁹¹ Als ein Beispiel hierfür ist auf die Produktionen *Das Schweigen – Vox Feminarum* oder *Ikarus, ein höheres Wesen* zu verweisen, die beide als Realisierungen einer solchen „Musik des Sinns“ gehört werden können.

Ich komme nun doch nicht ohne einen kleinen Umweg über das Transportvehikel der schriftlichen Verfasstheit zu Rande: Beim geschriebenen Hörtext blicken wir auf eine abstrakte Partiturvorgabe, ein „Plateau“ oder „vibrierende Intensitätszone“⁹², das im Zuge der Schallaufnahme sich wieder zu neuem Rohmaterial deterritorialisiert, das neue akustische Intensitäten entwickelt. Auf der Ebene des ihm eigentlichen Mediums wird es einer neuen Umformung unterworfen und vom Konkreten (dem aufgezeichneten und unbearbeiteten sprachlichen Rohmaterial) wieder zum Abstrakten (die durch Schnitt, Effekte und technische Bearbeitung entstandene Hörfunkrealisierung) übergeführt. Vielleicht zur simplen Verbildlichung: eine mechanische Spieluhr besitzt in ihrem Inneren einen Metallzylinder, der an seiner Oberfläche in unterschiedlichen Verdichtungen kleine Erhöhungen aufweist, mittels derer in Rotation Metallzungen in Schwingung versetzt werden. Diesem Spielzeug und der Textvorstufe zum Hörspiel ist die jeweilige Klanglichkeit eingeschrieben. Eine diesem Bild vergleichbare technische Reproduktion der Sprache, also eine Zwischenstufe vom Schreibtext zum Sprechtext wird in der Hörfunkinszenierung meist unmittelbar im Studio festgelegt, in der Aufteilung des Textes auf die SprecherInnen, im Aufbrechen ge-

⁸⁹ Ulrike Maria Stuart. Erster Teil, BR 2007. Regie: Leonhard Koppelman: Erstsendung: 13.4.2007, Bayern2Radio. 00:00:29 – 00:01:44 (= Transkription aus der Hörspielfassung).

⁹⁰ Vgl. Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache*. In: Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 90.

⁹¹ Ebda., S. 90.

⁹² Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Merve: Berlin 1997, S. 37.

schriebener Sätze in seine Bestandteile – und das stets mit dem Vorteil aller Aufzeichnungs- und Nachbearbeitungsmöglichkeiten gegenüber einer Umsetzung auf der Theaterbühne. Während noch Klaus Schöning daran festhält, dass „der Grundstoff Literatur notwendig ist“, um einen solchen „Prozess [...] überhaupt in Gang zu bringen“⁹³, geht Ladiges so weit, die „literarische Relevanz eines Hörspieltextes“⁹⁴ als Voraussetzung gänzlich zu hinterfragen. Jelineks Texte zeichnen sich dadurch aus, dass sie immer mehrere Möglichkeiten von Partituren oder Szenarios darstellen. Ladiges’ Beschreibung des Verhältnisses von Text und Film drückt mit Pier Paolo Pasolini aus, „daß jedem zugrunde liegenden Text eine andere Funktion zukommen könnte als der einer Partitur oder eines Szenarios (als ‚structure tendant vers une autre structure‘ [...])“⁹⁵.

Der Realisationsprozess erfordert, ausgehend vom literarischen Text, eine Vielzahl an Arbeitsschritten. Rundfunkmanuskripte sind aber nicht zu verwechseln mit dem literarischen Ausgangsmaterial. Sie liegen in dunklen Rundfunkarchiven, wo sie von der Literaturwissenschaft wieder hervorgezerrt werden, um dem staunenden Hörer Analysen auf einer Grundlage zu bieten, die nie mehr als eine Textvorstufe sein kann. Reinhard Döhl unterstreicht dies: „Eine Auffassung, nach der sich Hörspiele hören *und* lesen lassen, verfehlt das wirkliche Hörspiel, das akustische Spiel auf dem Instrumentarium und zu den technischen Bedingungen des Rundfunks.“⁹⁶ Als sehr pragmatische Ergänzung kann auf ein knappes Online-Dossier des Bayerischen Rundfunks verwiesen werden. Der Produktionsalltag mit seinem mitunter auch sehr mechanischen Ablauf vom Hörspielmanuskript bis hin zum fertig geschnittenen, gemischten und komponierten Ergebnis wird darin abseits aller hörspielästhetischen Überlegungen erläutert.⁹⁷

Ein wichtiges Instrument zur Strukturierung von Text nach rhythmischen und musikalischen Kriterien ist der Schnitt, der mit der Stereophonie noch zusätzlich um die räumliche Dimension erweitert wurde. Im Hörspielmonolog *Jackie* wurden die in der Realisierung hörbaren technischen Eingriffe auf markante Stellen reduziert. Als Beispiel für das Spiel mit der Räumlichkeit kann die folgende, um den Begriff der Sprache kreisende Passage

⁹³ Ladiges, Peter Michel: *Neues Hörspiel und defizitäre Verwertung von Rundfunktechnik*. In: Schöning, Klaus: *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, S. 109.

⁹⁴ Ebda., S. 109.

⁹⁵ Ebda., S. 109. Ladiges zitiert aus einem Aufsatz Pier Paolo Pasolinis in: *Cahiers du Cinéma* 12/1966.

⁹⁶ Döhl, Reinhard: *Das Neue Hörspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988 (= Geschichte und Typologie des Hörspiels 5), S. 122.

⁹⁷ Vgl. Schnoor, Mira Alexandra / Zoller, Karen: *So entsteht ein Hörspiel*. In: <http://www.br-online.de/kulturszene/thema/hoerspiel/index.xml> (= Webseite des Bayerischen Rundfunks), 23.9.2007.

zitiert werden. Die Variation der stereophonen Ausrichtung einzelner Wörter ergibt sich hier aus dem Text selbst, denn die letzten vier Begriffe aus der Geometrie bekommen so je eine Position im Schallraum zugewiesen, erklingen jeweils aus einer anderen „Richtung“ und werden auf akustische Art „plastisch“: „Meine Kleider waren individueller als meine Sprache, verstehen Sie, und dabei waren sie eben doch nur Linien, die die Grundform sind, der ganze Zierat nur aufgesetzt, schlicht, essentiell. Kreis, Quadrat, Kugel, Würfel.“⁹⁸ In den Realisierungen dieser jüngsten monologischen Texte Jelineks für den Rundfunk gewinnt eine Konsequenz aus den Anfängen der Stereophonie an Gewicht: Die technischen Bedingungen und Möglichkeiten des Rundfunks sind formal die „syntaktischen“ Bedingungen des Hörspiels. Reinhard Döhl zitiert dazu Franz Mon (Stereophonie als „syntaktisches Mittel“) und Paul Pörtner („Meine Syntax ist der Schnitt“) und nennt damit jene Mittel, die im jelinekschen Radiomonolog in erster Linie angewandt werden.⁹⁹

Ein Text wird als Materialquelle benutzt und analog zur musikalischen Kompositionstechnik den Verfahren von Permutation und Transformation unterworfen, so Georg Heike in seiner Analyse künstlicher Sprachgebilde wie *Anagrama* von Mauricio Kagel oder der Kunstsprache in den *Aventures* von Ligeti. Was uns zu Ohren kommt, ist akustische Substanz als geformte Materie. Die gesprochene Sprache wird in ihrer technischen Überformung – und sei diese eben noch so dezent eingesetzt – um eine Dimension erweitert. Widersprüchlich mag es scheinen, dass die Weglassung des Visuellen in der Umsetzung dem Text nicht eine Reduktion aufzwingt, sondern diesem die Möglichkeit eröffnet, voll zur Geltung zu kommen. Wieder Elfriede Jelinek im Interview:

„Man ist wirklich auf die Sprache zurückgeworfen und kann den doch sehr viel stärkeren Gesichtssinn nicht zu Hilfe nehmen. [...] Aber ich denke mir, dass durch diesen Zwang, sich des Auges sozusagen zu entledigen [...] noch einmal eine Stufe der Künstlichkeit entsteht und der Zwang, einen Text noch einmal zu durchdenken und ihn wirklich auch sozusagen bis auf sein Skelett auszubeindeln.“¹⁰⁰

Die Hervorkehrung der Künstlichkeit verdeutlicht eine bewusste Ent-Leibung des Textes. Dieses Tauschgeschäft sieht eine Trennung des Schallleibes vom organischen, vom Sprechkörper vor, und ich möchte anhand eines Beispiels zeigen, wie weit dieser Handel

⁹⁸ *Jackie*, BR 2002/2003. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsending: 3.11.2003, Bayern2Radio.

⁹⁹ Vgl. Döhl, Reinhard: *Das Neue Hörspiel*, S. 132.

¹⁰⁰ Wendt, Gunna: „*Wer nicht fühlen will, muss hören*“. *Zu den Hörspielen von Elfriede Jelinek*. 8.11.1996, Bayern2Radio.

gediehen ist. Bei allen radiophonen Produktionen nach *Präsident Abendwind* aus dem Jahr 1992 trat Elfriede Jelinek als in den Entstehungsprozess Eingreifende bis auf die Funktion als nicht rundfunkspezifische Textlieferantin zurück, um im Gegenzug dennoch immer wieder aufzutauchen: als Lesestimme in den Realisierungen ihrer eigenen Texte. Dennoch sei in Vorwegnahme des noch folgenden Kapitels angemerkt: wenn die Autorin als Sprechende in ihren Hörspielen auftritt, wird nicht der sonore Klang einer Geschichtenerzählerin vernehmbar – denn die Erzählerstimme kam bei Jelinek bestenfalls ironisierend ins Spiel: den Erzähler wissen wir seit ihrem ersten Hörspiel *Wien West* tüchtig verprügelt und durch einen Ersatzsprecher vertreten¹⁰¹. Letzterer ist ebenfalls obsolet geworden und wir sind an einem Punkt angelangt, an dem wir ohne die Zwischenschaltung einer solchen Instanz auskommen müssen. Die editionswissenschaftliche „Fassung letzter Hand“ – der Begriff selbst klingt irritierend – wird unvermittelt – also ohne eine übermittelnde Erzählerin überliefert.

3.3. *Das Schweigen – Vox Feminarum*

Besonders erwähnenswert als Beispiel für eine experimentell-akustische Realisierung ist die radiophone Bearbeitung der Theaterinszenierung *Das Schweigen. Einer dieser vergeblichen Versuche.* aus dem Jahr 2003 in der Regie von Ernst M. Binder und unter Verwendung einer Bruitage von Josef Klammer. Der musikalisch-kompositorische Ansatz sticht neben anderen akustischen Realisierungen von Jelinek-Texten hier besonders hervor. Das Stück wird auf technischer wie inhaltlicher Ebene polyphon verdichtet. Der Essay *Die Zeit flieht*, die Rede *Österreich. Ein deutsches Märchen* und der Theatertext *Das Schweigen* werden von den Stimmen Ernst M. Binders, Elfriede Jelineks und eines Computerstimmengenerators – vertont. Mittels Sprachsynthese-Software wurde der Text *Das Schweigen* auf die denkbarste Künstlichkeit reduziert. *Das Schweigen – Vox Feminarum*, so der Titel des Hörstücks, folgt in technischer Konsequenz auf die zehn Jahre zuvor konzipierte Installation *Trigger you Text*, die den ersten Versuch darstellte, einen Text Elfriede Jelineks,

¹⁰¹ Der Erzähler wird am Ende des Hörspiels in eine Wirtshausrauferei mit den Hörspielfiguren verwickelt und tritt danach als Stimme nicht mehr in Erscheinung. Nur mühsam verschafft sich ein Ersatzsprecher Gehör. Dieser erzählt zwar die Handlung rasch zu Ende, tauscht dabei aber seine Rolle gegen die eines Radiomoderators ein.

damals Teile aus *Wolken. Heim.*, in einen maschinellen Prozess einzugliedern und ihn derart überformt zu reproduzieren.

Die Rekombination und Akkumulation dreier Stimmen, dreier Texte sowie einer Komposition aus Sprachsynthese und Bruitage exemplifiziert jenes Überschreiten der Schwelle zu einem Etwas, das wir bei Deleuze im Begriff der „Deterritorialisierung“¹⁰² wiederfinden. Ich spreche den Eindruck an, den dieses Hineingreifen und Ausschöpfen des Jelinekschen Text-„Chaosmos“¹⁰³ (Deleuze) hervorruft – womit der Bogen zur besagten Transformation und Permutation des Rohmaterials Sprachmaterie in einer musikalischen Form gespannt ist. „Die Musik hat ihren Fluchtlinien schon immer freien Lauf gelassen, als lauter ‚transformierenden Mannigfaltigkeiten‘, [...] deshalb ist die musikalische Form, bis in ihre Brüche und Wucherungen hinein, dem Unkraut vergleichbar, ein Rhizom.“¹⁰⁴ Ein „musikalischer ‚Nomos‘“, „eine kleine Weise, eine melodische Formel, die wiedererkannt werden kann und das Fundament [...] der Polyphonie bleibt (*cantus firmus*)“¹⁰⁵, begegnet uns in Form einer auf ein Stakkato reduzierten, sich wiederholenden Melodie elektronischer Pulse, der an weiteren Stellen die Rolle des Zwischenspiels zuteil wird. Dies wiederum konkretisieren „Essenzen aus dem ‚Klavierkonzert in a moll‘ von Clara Schumann“ als „akustische[r] Gegenpol“¹⁰⁶, wie die beiden Produzenten selbst darauf hinweisen.

Es muss an dieser Stelle – besonders im Zusammenhang mit der genannten Produktion *Das Schweigen* – auf die in der Musik wie in der Schallkomposition wesentlichen Stillen und Pausen hingewiesen werden. *Das Schweigen* kulminiert vor seinem eigentlichen Ende in einer verstörenden und unerwarteten absoluten Stille, der Reduktion aller Schallereignisse auf Null. Dies erinnert an die von Mark E. Cory erneut aufgegriffene frühe Beschreibung des Hörspiels als „Pause mit Wort ringsum.“¹⁰⁷ Oder, vergleichsweise durch eine Definition Heimito von Doderers ausgedrückt: „Schweigen ist nie Leere, sondern bis

¹⁰² Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Merve: Berlin 1997, S. 22.

¹⁰³ Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 226.

¹⁰⁴ Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, S. 22-23.

¹⁰⁵ Ebda., S. 426. Kursivierung im Original.

¹⁰⁶ N. N.: *VOX FEMINARUM*. In: http://dramagraz.mur.at/06_shop.html (= Webseite von dramagraz, Online-Shop), 23.9.2007.

¹⁰⁷ Cory, Mark Ensign: *The Emergence of an Acoustical Art Form. An Analysis of the German Experimental Hörspiel of the 1960s*. Lincoln: University of Nebraska 1974 (= university of nebraska studies: new series no. 45), S. 55.

Cory nennt für die zitierte Stelle keine genaue Quelle, sondern beruft sich seinerseits auf ein wortgleiches und ebenfalls nicht näher belegtes Gedächtniszitat, das Schwitzke wiederum vom frühen Hörspielregisseur der 1920er Jahre, Fritz Schröder-Jahn, bezieht. Vgl.: Schwitzke, Heinz: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1963, S. 122.

zum äußersten pralle Latenz.“¹⁰⁸ Als „das große Schweigen“, in dem „wir mit dem richtenden Wort allein“¹⁰⁹ sind bezeichnet Heinz Schwitzke die dutzendfache Ausführung der Regieanweisung „Stille“ im Manuskript zu Bertolt Brechts Hörspiel *Verhör des Lukullus*, dessen Ende „die große Stille, die offene Frage“¹¹⁰ ist. Das komponierte Element der Pause wird so zum Teil jenes Verfremdungsvorganges, dessen akustischer Boden uns jederzeit wieder unter den Ohren wegzubrechen droht. Das Schallgefüge organisiert und reorganisiert sich kontinuierlich. Friedrich Knilli rechnet das Schallspiel einer Kategorie der „Bewegungsmedien“ zu¹¹¹ - bewegte Schallvorgänge durchdringen einander und zu Ohren kommt uns der „transcodierte Übergang von einem Milieu zum nächsten“, das „Ungleiche, das ständig transcodiert wird“¹¹². Im Bachtinschen Sinn erhält in diesem Zusammenhang auch das akustische Element der Stille, das nur scheinbare akustische Nicht-Ereignis, den Status einer „kleinste[n] Einheit der Struktur“¹¹³ vergleichbar mit dem Wort oder mit der geschriebene Pause in der musikalischen Notation.

3.4. Polyphone Stimmen-Komposition

Im akustischen Medium durchdringen also alleine Schallvorgänge einander, die von äußeren Bildvorgängen gänzlich losgekoppelt sind. Eine Eigenwelt ausschließlich aus konkreten Schallvorgängen, hält Knilli als die wesentlichste Eigenschaft seines (als Begriff und in seiner Verabsolutierung vielfach kritisierten) „Totalen Schallspiels“ fest¹¹⁴. Wenn er vom Aufsteigen der Bilder beim phantasierenden Hörspielhören spricht, von der Ergänzung des Akustischen mittels synästhetischer Vorstellungen, so können wir die Umsetzungen der im Grunde ohne einen Gesichtssinn auskommenden Textvorlagen Elfriede Jelineks am Theater, aber auch im Film, mit möglichen Aufzeichnungen der Schallgestalten durch Hörer auf eine Ebene stellen. Nicht bei jeder Produktion werden Zuhörer beim ersten Eindruck abso-

¹⁰⁸ Doderer, Heimito von: *Repertorium. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen*. München: Beck 1996, S. 219.

¹⁰⁹ Schwitzke, Heinz: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, S. 122.

¹¹⁰ Ebda., S. 122.

¹¹¹ Vgl. Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart: Kohlhammer 1961, S. 107.

¹¹² Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, S. 427.

¹¹³ Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Hillebrand, Bruno (Hg.): *Zur Struktur des Romans*, S. 389.

¹¹⁴ Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, S. 107.

lute Schallgestalten wahrnehmen, die alleine in der Sprachäußerung und durch die Sprache selbst existieren, wiewohl den Figuren im Hörspiel kaum eine andere Wahl bleibt. Die Tendenz, darüber hinwegzutäuschen, mag an der Selbstreflexion der Figuren, an der Erzählerinstanz oder im dialogischen¹¹⁵ Moment liegen, das vor allem in den frühen Hörspielproduktionen noch stark zur Geltung kommt.

Als die aus heutiger Sicht in ihrer Ästhetik untypischsten Jelinek-Hörspiele nenne ich *Die Ausgesperrten* und *Jelka. Eine Familienserie*. Beide weisen einen äußerst geringen Anteil interner Referenzen auf das Akustische an sich auf. Vor allem bei den *Ausgesperrten* steht die Narrationsebene im Vordergrund, es ist „handlungsbestimmt“, was mit der zeitlich beinahe parallelen Entstehung sowohl der Hörspielfassung, des Romans und der Drehbuchfassung zusammenhängt, aber auch mit dem bei Irmela Schneider erwähnten und in der Mitte der siebziger Jahre sehr verbreiteten „Spiel mit exemplarischen Situationsmodellen“, an deren „dramaturgische[r] Gestaltung“ aber dennoch, so Schneider, „die Spuren des Neuen Hörspiels sichtbar werden.“¹¹⁶

Jelinek selbst bezeichnete ihre Hörspielfassung von *Die Ausgesperrten* in einem Interview 1983 als „sehr eigenständig“. Sie beschreibt das Hörspiel wiederholt als

„eine eigenständige Kunstform, [...] die ich wirklich alleine beherrsche, es ist ja auch nur Sprache - es ist zwar immer noch eine Regie dabei, aber... im Film kann man auch keine Dialoge schreiben wie im Hörspiel, im Hörspiel kann man eine sehr künstliche Sprache schreiben, das geht im Film nicht, das wird lächerlich. Außer, und das will ich dieses Mal versuchen, man verwendet wirklich eine kongeniale Filmästhetik wie Fassbinder oder Schroeter, denen das gelungen ist [...]“¹¹⁷.

Auch den oben genannten Beispielen wird das Hörspiel sich „nicht selbst zum Problem“¹¹⁸ – wie eine Annäherung an das „Neue Hörspiel“ von Reinhard Döhl lautet. Eine Grenzziehung ist jedoch dort angebracht, wo die klingenden Stimmen sich nicht mehr einer bestimmten Sprechrolle zuordnen lassen, bzw. nicht mehr als Äußerung einer bestimmten Person eingesetzt werden. Möglich ist auch, dass es in einer differenzierten Stimm- und

¹¹⁵ Hier ist der Begriff „dialogisch“ sehr konkret zu verstehen und steht in keinem Zusammenhang mit dem Begriff bei Bachtin: Als Dialog wird einfach die Figurenrede im dramatischen Text bezeichnet.

¹¹⁶ Schneider, Irmela: *Zwischen den Fronten des oft Gehörten und nicht zu Entziffernden: Das deutsche Hörspiel*. In: Thomsen, Christian W. / Schneider, Irmela (Hg.): *Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels*, S. 205.

¹¹⁷ Honickel, Thomas: *Gesellschaft auf dem OP-Tisch. TIP-Interview mit Elfriede Jelinek*. In: *TIP-Magazin* 22 (1983), S. 162.

¹¹⁸ Döhl, Reinhard: *Das Neue Hörspiel*, S. 61.

Sprachverarbeitung für den Hörer schwierig wird, unterschiedliche Funktionen einer Stimme im Handlungszusammenhang zu unterscheiden.¹¹⁹ Dies entspricht den folgenden Ausführungen von Genette bzw. Vendryès: „Die Stimme“, sagt Vendryès, „ist ein Aspekt der verbalen Handlung, sofern diese in ihren Beziehungen zum Subjekt betrachtet wird“ – wobei das Subjekt hier nicht nur das ist, das die Handlung vollzieht oder erleidet, sondern ebenso das (dasselbe oder ein anderes), das von ihr berichtet: letztlich also alle Subjekte, die, sei es auch nur passiv, an dieser narrativen Aktivität beteiligt sind.“¹²⁰ Das geht so weit, „daß der Hörer eine Rollen-Differenzierung im gewohnten Sinne nicht mehr vornehmen kann“¹²¹. Die jüngste Produktion *Sportchor* sei für diese Umsetzung als Beispiel genannt. Ein einzelner Sprecher intoniert den Chor der Vielstimmigkeit und tritt mit sich selbst in den Dialog. Das Verwischen dieser Differenzierungsvorgänge von Sprachäußerungen im Hörspiel hat Rudolf Frisius in seinem Versuch, die Bezüge von Musik und Hörspiel zu fassen, schrittweise herausgearbeitet und einen Vergleich von Instrumentenklängen und Hörspiel-Stimmen aufgestellt:

„Es ergibt sich also eine ähnliche Situation wie in bestimmten Hörstücken, bei denen es sinnlos werden kann, danach zu fragen, welche Instrumente diesen oder jenen Klang hervorbringen: Eben so sinnlos kann es werden, bei bestimmten Stimm- oder Sprachlauten eines Hörstückes zu fragen, wer sie artikuliert bzw. ausgesprochen hat“¹²².

Frisius spricht in seinem Vergleich von Instrumenten, von Klang und rückt diese Begriffe in die Nähe stimmlicher Laute oder Sprachäußerungen. Eine „Analogie von Sprechen und Musizieren“ wird in der Auseinandersetzung mit dem Sprechakt bei Sibylle Krämer in einem Beitrag wieder aufgegriffen, in dem sie unter anderem auf die Marginalisierung der Stimme in den Sprechakt- und Kommunikationstheorien hinweist:

„Im Gegenzug zu dieser uns so selbstverständlichen Trennung von Sprache und Musik kann die Perspektive, das Miteinander-Sprechen wieder in den Horizont des gemeinsamen Musizierens zu rücken, das Sprechereignis also in Analogie zu einem musikalischen Geschehen zu interpretieren, kaum berücksichtigte Aspekte zutage fördern. Da ist etwa das Phänomen der „Vielstimmigkeit“: [...] Das Sprechen in Analogie zum gemeinsamen Musizieren

¹¹⁹ Vgl. Ebda., S. 61-62.

¹²⁰ Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München: W. Fink 1998, S. 151.

¹²¹ Frisius, Rudolf: *Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*, S. 145.

¹²² Ebda., S. 145.

zu sehen heißt vor allem auch: die Domäne einer bloß zeichentheoretischen Betrachtung der Sprache zu verlassen.“¹²³

Bei Krämer wird die Vielstimmigkeit, jener Begriff, der in der Charakterisierung der Texte Jelineks schon zum unverzichtbaren Schlagwort geworden ist „zum Kennwort [...] für ein Bild von der menschlichen Rede“. Darin besteht ein Anknüpfungspunkt an Bachtins „Redevielfalt im Roman“, wo es heißt: „Eine jede derartige Kompositionsform¹²⁴ hängt mit bestimmten stilistischen Möglichkeiten zusammen, erfordert bestimmte Formen der künstlerischen Bearbeitung der einzuführenden ‚Sprachen‘ der Redevielfalt.“¹²⁵

Die Hörspiele bewegen sich in einer Bandbreite möglicher akustischer Abstrahierungsgrade oder unterschiedlich starker Stimmführungen, Rhythmik, Intensitäten, Dynamiken und rhizomorpher Textkonstitutionen. Sie variieren in der Radikalität ihrer Realisierung von Polyphonie. Wenn ich hier von „Jelineks Hörspielen“ spreche, so möchte ich auch jene Rundfunkrealisierungen miteinbeziehen, die nicht als Originalhörspiel gelten, also Texte, die für das Radio einer weitergehenden dramaturgischen Bearbeitung unterzogen wurden. Das Verständnis des Regisseurs als Co-Autor erstreckt sich Jelinek zufolge auf alle ihre Texte, die mit verteilten Rollen zu sprechen sind. An vielen Stellen äußerte sie sich so oder so ähnlich: Ihre Texte seien „Steinbrüche, aus denen sich dann jeder selbst sein eigenes Stück schreiben kann, deswegen betrachte ich einen Regisseur auch als Co-Autor“¹²⁶ und auch in einem anlässlich ihres 60. Geburtstags gegebenen Interview für den ORF am 20.10.2006 fällt die Aussage: „Die Sprache ist eben ein Werkstück, und jeder kann auf sie draufhauen.“¹²⁷ Bachtins Beschreibung der Komposition von „Redevielfalt“ obliegt dem Verständnis der Autorin zufolge somit nicht mehr nur ihr alleine, sondern trägt selbst wiederum Merkmale von Mehrstimmigkeit.

Produktionen wie *Das Schweigen* zeigen einen möglichen Extrempunkt auf, ebenso wie

¹²³ Krämer, Sybille: *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*. In: Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 338-339.

Die zitierte Stelle findet sich darin im sechsten Abschnitt mit dem Untertitel: „Verkörperte Sprache I: Mündlichkeit oder: Über die vergessene Stimmlichkeit.“

¹²⁴ Gemeint sind „[D]ie kompositorischen Formen der Einführung und Organisation der Redevielfalt im Roman“.

¹²⁵ Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (= edition suhrkamp 967), S. 192.

¹²⁶ Wendt, Gunna: „Wer nicht fühlen will, muss hören“. *Zu den Hörspielen von Elfriede Jelinek*. 8.11.1996, Bayern2Radio.

¹²⁷ Manola, Franz: „Die Sprache ist ein Werkstück“. In: http://orf.at/061020-5088/5089txt_story.html (= Webseite des Österreichischen Rundfunks), 23.9.2007.

das in Folge vom ORF-Kunstradio¹²⁸ produzierte *Ikarus, ein höheres Wesen*, welches an die Machart von *Das Schweigen* personell und technisch anknüpft. Verdichtung und Rekombination der Textvorlage bilden weiters die ästhetische Grundlage zu den Hörfunkfassungen von *Wolken. Heim.* in einer dichten kompositorischen Bearbeitung durch Peer Raben, aber auch für die von einer durchgehenden musikalischen Komposition Franz Hummels gedoppelte, umspielte und vertonte Realisierung des Hörspielmonologs *Erlkönigin*. Diese sind nur flüchtige Beispiele, die in ihrer akustischen Ausarbeitung und ihrer Dramaturgie der Textvorlagen letztlich Maßstäbe für eine allgemeines Verständnis einer Jelinek-spezifischen Dramaturgie setzen helfen.

¹²⁸ Dabei handelt es sich um eine neben den beiden festen Hörspiel-Sendeplätzen eingerichtete Reihe für experimentelle Radiokunst im Programm Ö1.

4. Polyphonie in drei ausgewählten Hörspielmonologen: *Jackie*, *Moosbrugger will nichts von sich wissen* und *Erlkönigin*

4.1. Vereinzelung des Sprechens im Monolog

Die plurale oder dämonische Textur, die den „Text“ dem Werk gegenüberstellt, kann gerade dort zu tiefen Umwandlungen des Lesens führen, wo der Monologismus das „Gesetz“ zu sein scheint: Manche „Texte“ der Heiligen Schrift, die herkömmlich vom theologischen (historischen oder anagogischen) Monismus in Beschlag genommen sind, werden sich vielleicht zu einer Diffraktion der Bedeutungen hergeben [...].¹²⁹

Die jüngeren Hörspielproduktionen, zumeist des Bayerischen Rundfunks, denen Texte von Elfriede Jelinek zu Grunde liegen, tragen dem bereits genannten, von Knut Hickethier ausgemachten „Trend“ des deutschen Hörspiels der 1990er Jahre Rechnung: Sie wurden in Form monologischer Hörspiele unter Verwendung nur jeweils einer einzigen Sprecherinnenstimme produziert. Es muss kritisch hinterfragt werden, ob Produktionen wie *Jackie*, *Erlkönigin* oder *Moosbrugger will nichts von sich wissen* gesunkenen Hörspieletats einerseits und dem Bedürfnis der Rundfunkanstalten nach dem prestigeträchtigen Namen der Autorin andererseits geschuldet sind. Im Falle Jelineks fungierte und fungiert, nicht zuletzt durch den Erfolg der Autorin als Theater- und Prosaschriftstellerin, das Radio vermehrt als „literarische Agentur“, die Texte entweder schreiben lässt oder aufgreift, diese finanziert und sendet¹³⁰. Im konkreten Fall geschieht selbst dies in abgeschwächter Form. Texte, die Jelinek bereits für andere Veröffentlichungszwecke verfasst hat, gelangen in neu dramatisierter und bearbeiteter Form über die Hörspielrealisierung ein weiteres Mal an die Öffentlichkeit, wenngleich das akustische Medium es erlaubt, Schwerpunkte auf radioästhetischer Ebene zu setzen, die dem Theater oder dem Buch versagt bleiben.

Ein ästhetischer wie produktionstechnischer Aspekt, der anhand dreier ausgewählter und in kurzem Abstand zueinander entstandener Werkbeispiele hier hervorgehoben werden soll, ist der radiophone Monolog. Dem Begriff des „Monologisch-Erzählerischen“ im Hörspiel

¹²⁹ Barthes, Roland: *Vom Werk zum Text*. In: Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 69.

¹³⁰ Vgl. Hickethier, Knut: *Radio und Hörspiel im Zeitalter der Bilder*. In: *Augen-Blick* 26 (1997): *Radioästhetik – Hörspielästhetik* (= Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, 26), S. 19. Im Falle Jelineks ist in den Jahren nach 2000 besonders der Bayerische Rundfunk als „Agentur“ tätig geworden.

hatte sich Dieter Hasselblatt bereits 1957 in einem kürzeren Aufsatz zugewandt¹³¹. Wenn gleich seine Betrachtungen nicht einem absoluten Hörspiel-Monolog gegolten hatten¹³², so bleiben doch einzelne Aspekte im Fall der hier betrachteten Jelinek-Realisierungen anwendbar, etwa jene Eigenschaften die das monologische Erzählen als „Erzählen in der permanenten Reflexion“ aufweist: „Verengerung [sic] der Perspektive, zugleich Intensivierung, größere Nähe, Betroffenheit, Beteiligung und Anteilnahme, distanzlos. Das reflektierend monologische Erzählen lebt von der Identifikation.“¹³³ Wenn bei Hasselblatt vom Erzählen die Rede ist, bezieht er sich auf einen inneren Monolog wie in Schnitzlers *Leutnant Gustl*. Identifikation ist bei Jelinek nicht möglich, vielmehr treffen die HörerInnen auf vereinzelte Stimmen. In der Theorie zur Rezeption reicht die Auseinandersetzung mit der Vereinzelung bis in die Anfangszeit des Radios zurück, wie dies Daniel Gethmann beschreibt: „Denn sowohl das Hören per Kopfhörer wie auch das Sprechen im Aufnahmerraum waren zunächst eine Angelegenheit ‚zwischen dem einsamen Darsteller im Senderraum und dem einsamen Hörer‘.“¹³⁴ Seine Beschreibung der Vereinzelung folgt in ihrer Dreiteilung Wilhelm Hoffmann, dem Radiodramaturgen der Weimarer Republik: „Der Sprechende, der Hörende, das Sprechen am Mikrophon.“¹³⁵ Jelineks monologischen Texten ist eine Sprechsituation mit vereinzelter Stimmen bereits eingeschrieben.

Die Monologstimme von *Jackie* stellt sich, noch ehe sie richtig anhebt, sogleich neben sich selbst: „Es ist mir lieber, ich werde in all diese Bilder von mir eingehängt und mitgeschleift, da muß ich mich um nichts kümmern.“¹³⁶ Bei *Moosbrugger* stolpert das Sprechere Ich eher in den Text, ja in die Textgattung überhaupt, als dass es als solider und souveräner Narrator auftreten würde: „Ist das jetzt ein Monolog oder was?“¹³⁷ Davon hebt sich wiederum der Beginn im Hörspiel *Erbkönigin* ab: Hier wird die Monologstimme noch vor ihrem Einsatz durch einen weiteren Sprecher (der im Paratext des obligatorischen Produkti-

¹³¹ Hasselblatt, Dieter: *Das Monologisch-Erzählerische im Hörspiel*. In: Rundfunk und Fernsehen 4/1957, S. 357-365.

¹³² Der Aufsatz von 1957 widmet sich vor allem den monologischen Erzählelementen im Handlungshörspiel.

¹³³ Hasselblatt, Dieter: *Das Monologisch-Erzählerische im Hörspiel*, S. 358.

¹³⁴ Gethmann, Daniel: *Technologie der Vereinzelung. Das Sprechen am Mikrophon im frühen Rundfunk*. In: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren 2005 (= Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 12), S. 253.

¹³⁵ Ebda., S. 249.

Hoffmanns Dreiteilung der radiophonen Kommunikationsform zitiert Gethmann folgendermaßen: Hoffmann, Wilhelm: „*Das Mikrophon als akustisches Fernglas*.“ In: *Rufer und Hörer*, Jg. 2, Stuttgart 1932/33, S. 453-457, hier S. 454.

¹³⁶ *Jackie*, BR 2002/2003. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsending: 3.11.2003, Bayern2Radio.

¹³⁷ *Moosbrugger will nichts von sich wissen*, BR 2004. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsending: 10.12.2004, Bayern2Radio.

onsdatenblatts übrigens ungenannt und anonym bleibt), „anmoderiert“ und erhält die Szenenanweisung vorgegeben¹³⁸, nachdem die somit als Figur eingeführte tote Burgschauspielerin mit hörbarer Genugtuung das akustische Bad einer jubelnden Menschenmenge genießt – ein Kichern oder Seufzen, das zugleich auch als ein Schaudern und Zittern gehört werden kann. Durch die Regie-Einleitung markiert, erfolgt denn auch der Einstieg in den Monolog: „Ja, da hab ichs mir gemütlich gemacht.“¹³⁹ In Analogie zum ursprünglichen Dramentext wurde das Setting von Sprecherin und Auditorium akustisch folgendermaßen gestaltet: Weite Sprechpassagen sind mit dem Widerhall eines größeren freien Platzes versehen. Dieses Stilmittel trägt zu einer weiteren Differenzierung zusätzlich zum raumakustischen Arrangement bei. Das monologische Sprechen ist markiert durch eine Topografie der visuellen Darstellung, die auf die Stimme zurückgeworfen ist und der das Bild im akustischen Medium fehlt: Bühne, Fernsehen, Film, Schauspiel, Menschenmassen sind die Räume, in denen die *Erlkönigin* souverän agiert und in denen sie verortet ist.

Am Beispiel der *Erlkönigin* wird die Versuchung groß, anhand der dem ursprünglich dramatischen Text entsprechenden Einleitungssequenz tatsächlich von einer „Szene“ zu sprechen. Im Hörspielmonolog nimmt allerdings bald jene Ausweitung der Mimesis überhand, die der Figur (der Monologstimme/dem Monolog-Ich/SprecherInnen-Ich) das Wort überlässt und die letzten Spuren jeglicher narrativer Instanz, zu der auch die gesprochene Szenenanweisung zählt, tilgt. Genette erklärt im Zuge der Definition des inneren Monologs: „[W]esentlich an dieser Rede ist [...] nicht so sehr, daß sie eine innere ist, sondern daß sie sich von Anfang an [...] von jeder narrativen Vormundschaft befreit und sich sofort in den Vordergrund der ‚Szene‘ schiebt.“¹⁴⁰

Die entlang des gesprochenen Textes komponierte Hörspielmusik Franz Hummels unterscheidet allerdings die Realisierung von *Erlkönigin* am deutlichsten von den beiden ande-

¹³⁸ Es ist dies das einzige Auftauchen einer Art „narrativer Instanz“ im Hörspiel *Erlkönigin*, die den Monolog überlagert. Die bereits in der Theatertextfassung enthaltene Szenenanweisung wird zu Beginn des Hörspiels nur verkürzt gesprochen, wobei zu bemerken ist, dass das unpublizierte Hörspielskript im Vergleich zum publizierten Theatertext an dieser Stelle noch den zusätzlichen, in der Realisierung jedoch gestrichenen Satz „Der Text ist nicht für eine Realisierung durch eine Schauspielerin gedacht, sondern als Lesetext“ aufweist, wobei es sich um die Abwandlung des ersten Satzes aus Jelineks Nachbemerkung zu *Macht nichts* handelt.

Vgl. dazu: Jelinek, Elfriede: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 7 und 85.

Dadurch wird einmal mehr verdeutlicht, dass zwischen Textvorlage, Hörspiel-Textfassung und Realisierung nie völlige Deckungsgleichheit herrscht.

¹³⁹ *Erlkönigin*, WDR 2005. Regie: Martin Zylka, Erstsending: 12.10.2005, WDR 3.

¹⁴⁰ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*, S. 124.

ren hier verglichenen Hörspielmonologen. Die Komposition, in der Kritik auch als bloße Beigabe bewertet, übernimmt die kontrapunktische Funktion eines die Sprache bindenden und umspielenden Elements, gleich einer Film- oder Bühnenmusik, die noch aus dem Metier der hier sprechenden toten Figur der Theater- und FilmschauspielerIn nachhallt.

4.2. Fragmentierte Figuren

Bei *Moosbrugger* erfährt die Kontinuitätlichkeit des Monologs an jenen Stellen einen signifikanten Bruch, an dem das Monolog-Ich unterbrochen scheint und der Text in einer außenstehenden Erzählperspektive weitergeführt wird: „Moosbrugger gab einen Dämmerzustand bei der Verübung seiner Taten vor. Er simulierte einen epileptischen Unfall, Anfall, [...]“¹⁴¹. In der akustischen Umsetzung wird hier ein scharfer Perspektivenwechsel erzeugt, in den Monolog tritt plötzlich eine ambivalente Erzähleridentität, das „Ich“ ist kein Garant mehr für Eindeutigkeit. Noch in der eingeschobenen Erzählerrede allerdings wird dieselbe nach der zitierten Stelle wieder aufgebrochen und der Wechsel zurück in ein monologisches Präsens vollzogen und nach der Stelle „Was muss er simulieren, der Mörder“, schiebt sich, in der stereophonen Mitte angeordnet und ohne räumliche Distanz zum Mikrofon die Zeile „mein liebes Ich“, während in den folgenden Sätzen wieder vom Mörder als „er“ die Rede ist. Distanzlos und bei völlig ausgeblendetem Raumhall¹⁴², wodurch der

¹⁴¹ *Moosbrugger will nichts von sich wissen*, BR 2004. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsendung: 10.12.2004, Bayern2Radio.

¹⁴² An mehreren Stellen ist in der Folge von Begriffen wie „Stereo“, „Raum/Distanz“, „Links“, „Rechts“ und ähnlichem mehr die Rede. Zur Wahrnehmung der Stereophonie in den hier besprochenen Hörspielen ist anzumerken, dass hier eine technisch hergestellte und auf dem Wege des Schnitts entstandene mehrkanalige Schallwiedergabe vorliegt, die nicht die Wiedergabe einer ursprünglichen Anordnung von Schallquellen im Aufnahmerraum übermittelt. Da die in der Hörspielproduktion erzeugten räumlichen Qualitäten des wiedergegebenen Schalls oftmals sehr fein differenziert und nuanciert sind (etwa das „Wandern“ der Sprechstimme im „Raum“), ist eine Rezeption des akustischen Endergebnisses über Kopfhörer exakter möglich, da dem aufgezeichneten Signal dann kein zusätzlicher Hall oder Klangveränderung durch den Wiedergaberaum hinzugefügt wird. Dieses Abhören entspricht weniger einer stereophonen als viel mehr einer binauralen Wiedergabe, die sehr realistisch klingt, allerdings auch keine weiteren Rauminformationen beim Bewegen des Kopfes erlaubt – ein Faktor, der bei stereophoner Wiedergabe eines Orchesterkonzertes die Hörrealität mindern würde, was im Falle der am Schneidetisch montierten Hörspielproduktionen eigentlich nicht von Belang ist. Ein weiteres Mittel in der Gestaltung der Hörspiel-Aufnahmen ist das Spiel mit der räumlichen Wahrnehmung. Diese wird von einem Hörer nicht allein danach beurteilt, wie laut oder leise der Schall auf das Ohr trifft. Der menschliche Gehörsinn benutzt zur Entfernungsmessung die relative Stärke des Direktschalls im Vergleich zu den ersten Reflexionen. Ein starker Direktschall erzeugt also den Eindruck, dass die Schallquelle nahe ist, starke erste Reflexionen hingegen, dass sie weiter weg ist.

Vgl. Hall, Donald E.: *Musikalische Akustik. Ein Handbuch*. Mainz: Schott Musik International 1997, S.

Eindruck eines „Sprechens dicht am Lautsprecher/Kopfhörer“ entsteht, sind zwei weitere „Ich“-Passagen hervorgehoben: „Aber das bin ich nicht. Ich bin nicht ich selber. Und ich bin nicht Dreck“, und an anderer Stelle: „Moosbrugger. Mein Ich [...]“. Dadurch festigt sich nachhaltig der Eindruck einer Spaltung, eines nicht gefestigten Sprecher-Ichs, das zwischen vielen Stimmen und Perspektiven oszilliert wie die Figur des Besessenen von Gerasa im Evangelium: „Mein Name ist Legion; denn wir sind viele.“¹⁴³ Mehrere Figuren wechseln einander ab: Die angesprochene Person – entweder das Gegenüber des fiktiven Hörers oder der direkt angesprochene Dichter („Sie Dichter“) –, ein Sprecher-Ich (vielleicht ein mögliches, geheimes Autorinnen-Ich) und ein sprechendes Mörder-Ich sind ineinander verflochten, und ihre akustischen Trennlinien verlaufen über Schnitte und den Stereoraum. Es ist so, wie Jacques Derrida es in *Die Stimme und das Phänomen* formuliert: „Öffnen wir dieses Buch, so gelangen wir in einen Raum voller Stimmen. Es sind zerstreute Splitter des sprachlichen Spiegelbildes eines Ichs, das sich als Konsistentes in seiner Ganzheit nicht mehr ins Bild setzen läßt [...]“¹⁴⁴.

Im Unterschied zu *Jackie* und *Erlkönigin* entstand der dem Hörspiel zu Grunde liegende Text nicht ursprünglich für das Theater sondern ist Teil einer umfangreichen Hörbuchedition¹⁴⁵ zu Robert Musils Romanfragment *Der Mann ohne Eigenschaften*. Versucht wird eine literarische Reflexion über die Figur des Frauenmörders Christian Moosbrugger, die bei Musil an mehreren Stellen des Romans ins Zentrum gerückt ist.

Das akustisch realisierte Spiel mit einer räumlich Mehrdimensionalität des Textes sowie die bereits in der Textvorlage wirksamen Perspektivwechsel setzen eine Ich-Problematik Moosbruggers um, die bereits bei Musil zu finden ist: „[...] und während alle anderen Le-

372-375 (zur Stereophonie) und S. 340-344 (zur räumlichen Wahrnehmung).

Johann M. Kamps beschreibt allerdings auch die relative Beschränktheit bei der Wiedergabe oder Erzeugung „räumlicher“ akustischer Verhältnisse, die selbst der Stereophonie anhaftet: „Der Raum, den die Stereophonie darstellt, hat lediglich zwei Koordinaten: Tiefe und Seite. [...] Der hörbare stereophone Raum ist also eigentlich eine Fläche, die an der Verbindungslinie zwischen den beiden Lautsprechern beginnt und sich mehr und mehr verfranst, bis sie sich schließlich in einem vagen Hintergrund auflöst.“ In: Kamps, Johann M.: *Beschreibung, Kritik und Chancen der Stereophonie im Hörspiel*. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur 1/1969, S. 68.

¹⁴³ *Die Bibel. Einheitsübersetzung*. Katholische Bibelanstalt Stuttgart / Österreichisches Katholisches Bibelwerk Klosterneuburg 1980, Mk 5,9.

¹⁴⁴ Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (=edition suhrkamp 945). Zitiert nach: Meyer, Petra Maria: *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*, S. 35.

Der Beleg des Zitats gestaltet sich als schwierig, da bei Meyer keine exakte Stellenangabe zu finden ist und eine Überprüfung am Original kein Ergebnis brachte. Dieses Zitat wird also mit dem Ausdruck des Zweifels übernommen.

¹⁴⁵ Agathos, Katarina / Kapfer, Herbert (Hg.): Robert Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften. Remix*. München: der hörverlag 2004.

ben hundertfach bestehen – in der gleichen Weise gesehn von denen, die sie führen, wie von allen anderen, die sie bestätigen – war sein wahres Leben nur für ihn vorhanden. Es war ein Hauch, der sich immerfort deformiert und die Gestalt wechselt.“¹⁴⁶ So spannt sich ein Bogen vom Begriff des Pneumas, der Atemseele als Lebensprinzip, zu den Atemzügen der Stimme im Radiomonolog. „Denn nichts anderes als die Sprache ist das Medium dieses Spiels von Präsenz und Absenz“, schreibt Derrida in *Die Stimme und das Phänomen* und kommt darin zum Schluss, „daß [...] die Substanz des Ausdrucks [...] die *phoné* als die Spiritualität des Atems ist [...]“¹⁴⁷. Die Fragmentierung des Monolog-Sprecher-Ichs ist letztlich auch als Konsequenz der literarischen Vorlage zu lesen, in der die Bestimmung der Zurechnungsfähigkeit Moosbruggers aufgrund dessen gespaltenen Verhaltens unsicher erscheint. Angesichts seines Todesurteils erklärt sich Moosbrugger unerwartet zum „Irrsinnigen“ und wird zur Kippfigur: „Das war deutlich Irrsinn, und ebenso deutlich bloß ein verzerrter Zusammenhang unsrer eignen Elemente des Seins. Zerstückt und durchdunkelt war es;“¹⁴⁸ und: „[...] so hörte er dann Stimmen oder Musik oder ein Wehen und Summen, auch Sausen und Rasseln oder Schießen, Donnern, Lachen, Rufen, Sprechen und Flüstern. Das kam von überall her; [...]“¹⁴⁹ – Jelineks Paraphrase und die daraus entstandene Hörspielrealisierung können sich auf all die Qualitäten berufen, die bereits in Musils Romanfigur begründet sind. Besonders signifikant ist, dass dieser Hör-Moosbrugger mit einer weiblichen Stimme besetzt ist, wodurch der Opfer-Täter-Dualismus auf der Achse männlich-weiblich verfremdet und konterkariert wird und sich so in einer ambivalenten Sprecherinnen-Stimme bündelt.

Jelineks Monologe sind keine erlebte Rede, sie sind unmittelbare Monologe. „[I]n der unmittelbaren Rede tritt der Erzähler völlig zurück und wird durch die Figur *ersetzt*“¹⁵⁰, lautet Genettes Definition. An der Wiedergabe von vordergründig Wiedererinnertem, (Selbst-) Erlebtem in den Monologen der Sprechfiguren *Jackie*, *Moosbrugger* oder *Erlkönigin* wird außerdem mit den Ausführungen Hasselblatts anschaulich, dass Vorgänge hier „allein in

¹⁴⁶ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften I. Erstes und zweites Buch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, S. 75-76.

¹⁴⁷ Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen*, S. 59.

Mit dem Begriff der „*phoné*“ (im Original kursiv) ist die aktuell gesprochene Sprache bezeichnet, die im „Sich-Vernehmen“ (S. 132) einen Gegensatz zwischen einem Drinnen und einem Draußen schafft.

¹⁴⁸ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften I. Erstes und zweites Buch*, S. 76.

¹⁴⁹ Ebda., S. 239.

¹⁵⁰ Genette, Gérard: *Die Erzählung*, S. 124.

der Brechung über das Bewusstsein“¹⁵¹ vollzogen werden. Die Monologfiguren erzählen nicht die Abfolge von (Personen-)Handlungen und sprechen nicht aus einem Handlungskontext heraus. Er geht aber von der Identität eines Subjekts mit der monologischen Stimme aus, die Multiplizierung des Ichs ist ausgeschlossen. Wenn Hasselblatt anhand des Hörspiels *Die Zikaden* von Ingeborg Bachmann auf die Person des Erzählers verweist, „die durchs Ich-Sagen ins Spiel gebracht wird“, aber „im ganzen Hörspiel aktionslos [ist]“, so ist doch ein Berührungspunkt mit den Hörspiel-Ichs bei Jelinek festzustellen. Denn Jelineks Figuren im Hörspielmonolog existieren alleine durch ihr Sprechen, es ist die einzige Ebene, auf der Handlung vollzogen wird und in dieser Handlung nähert sich der Monolog im Hörspiel an das Konzept der inneren Rede¹⁵² an, denn „die Existenz psychischer Akte bedarf nicht der Anzeige [...], weil sie dem Subjekt im Augenblick unmittelbar präsent ist“¹⁵³. Der Hörspielmonolog ist immer nur Simulation einer inneren Rede, da er immer an ein Außen gerichtet ist. Hasselblatts abschließende Bewertung des Hörspiels *Die Heimkehr* von Peter Hirche vervollständigt das Bild: „Die Abbildung der menschlichen Bewußtseinsstruktur, in der Gegenwartsrezeption und Erinnerungsproduktion nach dem Gesetz der Assoziation einen vorandrängenden Prozeß konstituieren, ist hier in vorbildlicher Weise Sprachgestalt geworden. Nicht von ungefähr erhielt denn auch dieses Hörspiel den Preis der Kriegsblinden.“¹⁵⁴ Die Übertragbarkeit dieser Beschreibung auf Jelineks als Monologhörspiel realisierte Texte ist bemerkenswert. Dass auch dem Hörspiel *Jackie* dieser Preis verliehen wurde, zeigt dass die Erfüllung dieser Kriterien erneut für preiswürdig erachtet wurde.

Jackie wurde nach dem 2002 entstandenen Theatertext *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)* in einer Textbearbeitung und Regie Karl Bruckmaiers im Jahr 2002/2003 vom Bayerischen Rundfunk produziert und von der Schauspielerin Marion Breckwoldt gesprochen. Die Erstsending erfolgte schließlich am 3. November 2003. *Moosbrugger will nichts von*

¹⁵¹ Hasselblatt, Dieter: *Das Monologisch-Erzählerische im Hörspiel*. In: Rundfunk und Fernsehen 4/1957, S. 358.

¹⁵² In der Neuübersetzung von Derridas *Die Stimme und das Phänomen* wird der Begriff der „inneren Rede“ an Stelle des „inneren Diskurs“ aus der Erstübersetzung genannt. Durch diese Begriffsverschiebung in der Neuübersetzung wird der Charakter eines Sprechvorgangs ungleich stärker hervorgehoben. Vgl. Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (=edition suhrkamp 2440), S. 67.

Alle Zitate aus *Die Stimme und das Phänomen* erfolgen in dieser Arbeit, sofern nicht anders angegeben, aus der Erstübersetzung von 1979.

¹⁵³ Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen*, S. 101.

¹⁵⁴ Hasselblatt, Dieter: *Das Monologisch-Erzählerische im Hörspiel*. In: Rundfunk und Fernsehen 4/1957, S. 363.

sich wissen wurde kurze Zeit später, ebenfalls unter der Regie von Karl Bruckmaier, in derselben Besetzung realisiert. Mit den auf technischem Wege reproduzierbar gemachten und medial entkörperlichten Figuren im akustischen Raum, der (un-)toten Präsidentengattin *Jackie* (2002), dem Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* entsprungenen und zum Tode verurteilten Mörder *Moosbrugger* (2004) und der (un-)toten Burgschauspielerin in *Erlkönigin* (2005) erheben drei monologisierende Protagonisten ihre Stimme, die durch ein ausgeprägtes Naheverhältnis zu vereinen sind: Sie sind exemplarische Extremfiguren, eingebunden und operierend in jeweils eigenen subjektiven oder kollektiven Machtgefügen. Sie sind Mittelpunkt ihrer Weltsicht, und doch nur jeweils temporäre Figureneinheiten, die im nächstmöglichen Augenblick wieder aufgebrochen werden, deren Ränder ausfransen und unscharf werden. Die monologisierenden Figuren sind längst nicht mehr an die Festigkeit ihrer Körperlichkeit gebunden, durch ihr Auftreten im Jenseitsraum des Radios einerseits, durch die radiophone Reduktion auf ihre Stimme andererseits und darüber hinaus durch ausgesprochene Manifestationen: „Ich bin und bin nicht. Ich bin auch so ein Vampir. Ich bin tot, aber ich werde nie sterben“, ¹⁵⁵ wird *Jackie* in den Mund gelegt. Und die *Erlkönigin*: „Außerdem bin ich schon fort. Keine Angst, ich bleibe natürlich immer da.“ Es sind transzendierte Gestalten, die auf sich selbst und die Welt blicken aus dem Moment ihres Todes.

Mit einer Unschärfe ist denn auch der Beginn bei *Jackie* und *Moosbrugger* umrissen, sieht man von den musikalischen Ouvertüren ¹⁵⁶ ab, die man auch als Aufpfropfungen verstehen kann, zumal die Tonträgerveröffentlichung von *Jackie* ohne Musik-Intro auskommt. Während die Hörspielkomposition zu *Erlkönigin* ebenso wie die beiden von Bob Dylan interpretierten Songs als musikalischer Paratext fungiert – Franz Hummel zitiert unverkennbar Franz Schuberts *Erlkönig* – gewinnt sie ihre Funktion nicht als Element einer Bricolage, sondern ist über den und am Sprechtext entlang geschrieben. Ein Stück ohne Anfang und Ende, eine um die Themen kreisende Jackie, so nennt Regisseur Bruckmaier seine Intention ¹⁵⁷, die sich aus dem Text selbst herleitet: „[...] die Ewigkeit, die ja das flüchtigste über-

¹⁵⁵ *Jackie*, BR 2002/2003. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsendung: 3.11.2003, Bayern2Radio.

¹⁵⁶ Vor Beginn des Sprechtextes setzte Regisseur Karl Bruckmaier den vollständigen Song *Leopard-Skin Pill-box Hat* von Bob Dylan. Die auf CD veröffentlichte Fassung des Hörspiels verzichtet allerdings auf diese Ouvertüre. Im Hörspiel *Moosbrugger will nichts von sich wissen* wiederholt Bruckmaier diesen dramaturgischen Einfall aus *Jackie* und spielt den Song *Tomorrow Night*, ebenfalls in einer Interpretation von Bob Dylan.

¹⁵⁷ Vgl. Olbert, Frank: *Die Präsidentengattin im Hörspiel*. In: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/hoerspielkalender/247100/> (= Webseite des Deutschlandfunk),

haupt ist, denn sie hat nicht Anfang nicht Ende [...].“¹⁵⁸ Bemerkenswert ist die Rezeption der Produktion. Zwei Jahre nach der Ursendung wurde Elfriede Jelinek für *Jackie* der 53. Hörspielpreis der Kriegsblinden verliehen, die höchste Auszeichnung für Radiokunst im deutschsprachigen Raum. Eine „preiswürdige Sprachfarce“¹⁵⁹, ein „virtuoses Stück“ und „Glücksfall im Wettbewerb“¹⁶⁰, ein „Feuerwerk“¹⁶¹, so klangen angesichts einer de facto kaum mehr existenten Hörspielkritik¹⁶² die ausnahmsweise etwas zahlreicheren Rezensionen, nicht ohne ein wenig wie journalistische Pflichtübungen zu wirken. Eine Differenzierung zwischen dem von Elfriede Jelinek vorgelegten und mit den *Prinzessinnendramen* in Buchform veröffentlichten Text und der daraus entstandenen Funkfassung ist in der Kritik nicht primär von Belang. Für die Zuerkennung des Preises selbst war die Kooperation von Autorin, Regisseur und Sprecherin jedoch ausschlaggebend: „Elfriede Jelineks Hörspiel ‚Jackie‘ zeigt, was ein Autor [sic], eine Schauspielerin (Marion Breckwoldt) und Regisseur (Karl Bruckmaier) erreichen können, wenn sie auf die Kraft des Wortes vertrauen.“¹⁶³ Folgt man den Aussagen Bruckmaiers, so war dieses Vertrauen in die Wortgewalt der Autorin letztlich der Einsicht geschuldet, das vorhandene Textgebäude, nur durch kleine, dennoch wirkungsvolle Eingriffe bearbeitet, nahezu gänzlich in den Hörspielmonolog zu transferieren. „Die Einschnitte haben darin bestanden, dass ich lernen musste, dass man einen Text von Frau Jelinek nicht bearbeiten kann und auch nicht bearbeiten muss. [...] Mir ging es darum, den Text so einfach und pur wie möglich umzusetzen, also ohne Effekte [...].“¹⁶⁴ Mit diesem Ansatz stellt sich Bruckmaier gänzlich außerhalb jener im Falle Jelineks längst gültig scheinender Regeln, die das Werk der Autorin als einen Steinbruch definieren, aus dem sich Regisseure bedienen können. Vergleicht man den als *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)* veröffentlichten Text mit jenen Passagen, die für das Hörspiel herangezogen wurden, so ist sehr schnell zu erkennen: Kaum mehr als eine ganze Textseite

23.9.2007.

¹⁵⁸ *Jackie*, BR 2002/2003. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsending: 3.11.2003, Bayern2Radio.

¹⁵⁹ Zintzen, Christiane: *Jelineks preiswürdige Sprachfarce*. In: Neue Zürcher Zeitung, 22.9.2004.

¹⁶⁰ Lenz, Eva-Maria: *Jackie Kennedy zieht Bilanz*. In: Neue Zürcher Zeitung, 28.2.2004.

¹⁶¹ Heidkamp, Konrad: *Tratsch und Philosophie*. In: Die Zeit, 15.7.2004.

¹⁶² Vgl. Buggert, Christoph: *Verkabelte Literatur? Die Chancen des Hörspiels in der Medienzukunft*. In: Thomsen, Christian W. / Schneider, Irmela (Hg.): *Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels*, S. 211.

¹⁶³ N. N.: *53. Hörspielpreis der Kriegsblinden geht an Elfriede Jelinek*. In: http://www.filmstiftung.de/Archiv/presse_archiv.php?we_objectID=279 (= Webseite der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen), 23.9.2007.

¹⁶⁴ Olbert, Frank: *Die Präsidentengattin im Hörspiel*. In: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/hoerspielkalender/247100/> (= Webseite des Deutschlandfunk), 23.9.2007.

des Originals wurde in Summe gestrichen. Der übriggebliebene monolithische, absatzlose Monolog wurde in eine Abfolge längerer und kürzerer Sequenzen aufgebrochen. Diese puristische Herangehensweise steht somit im entschiedenen Gegensatz zu den großen Theaterinszenierungen, bei denen der Text mit Zustimmung der Autorin oft lediglich die Tauschwährung ist, die zu Bilderfluten konvertiert wird.

4.3. Mono-Loge im Stereo-Raum

Die Polyphonie wird kommt im Monolog zum Ausdruck, in allen Nuancen der einzeln sprechenden Stimme. Sie bildet das Gesichtsfeld der „Subjekte“ *Jackie*, *Moosbrugger* oder *Erkönigin*. Beim philosophischen Paar Leibniz-Deleuze wird nach Badiou Lektüre „das Subjekt zu einem (Gesichts-)Punkt, von dem aus es eine Wahrheit, oder eine Wahrheitsfunktion, gibt. Das Subjekt ist nicht Quelle, Urheber oder Garant einer Wahrheit, sondern der Punkt, von dem aus eine Wahrheit ist. Innerlichkeit heißt, dass ein solcher (Gesichts-)Punkt eingenommen wird.“¹⁶⁵ Badiou Konzept der „Innerlichkeit“ muss abgegrenzt werden von der nur mehr gattungshistorisch relevanten Vorstellung der besonders von Heinz Schwitzke in den 1960er Jahren propagierten und verabsolutierten „inneren Bühne“.

Die Mikrofonierung der Stimme im Stereoraum, die unterschiedlichen Sprechdistanzen, ihr fallweises Wandern und Springen sind der nahezu einzige bemerkbare technische Effekt bei *Jackie* und – etwas weniger puristisch – bei *Moosbrugger*. Auch in der vom WDR realisierten Produktion *Erkönigin* (Regie: Martin Zylka, Sprecherin: Elisabeth Trissenaar) bilden die stereophonen (Aus-)Richtungen und die unterschiedlichen Stimmlagen den Kern, angereichert durch künstliche Halleffekte. Im Gegensatz dazu wurde die Komposition Franz Hummels von der Hörspielkritik als „meist wie gedankenverloren“ abgelehnt. Man „hätte [...] das Stück auch als reine Textproduktion herstellen können“¹⁶⁶.

Diese Positionswechsel, bei denen es sich eben um Wechsel von Gesichtspunkten handelt, konstituieren keine „Bühne“. Für Schwitzke erregte das „beidohrige, plastische[n] Hören[s]“ noch den Verdacht, ein „Hinter-Vorhang-Theater“ sein zu wollen, dessen „Unsicht-

¹⁶⁵ Badiou, Alain: *Deleuze, Leser von Leibniz*. In: Härle, Clemens-Carl (Hg.): Karten zu „Tausend Plateaus“. Berlin: Merve 1993, S. 151.

¹⁶⁶ Schmid, Waldemar: *Beiläufig giftig*. In: Funk-Korrespondenz 42/2005, S. 27.

barkeit ein unheimlicher und immerfort peinlich empfundener Mangel“¹⁶⁷ sei. Auch Heinz Hostnig, der 1974 selbst bei Elfriede Jelineks Hörspiel *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* im NDR Regie geführt hatte, reagierte polemisch angesichts der „Stereophonitis“ der „Funktheaterhasen“: „Sonst durchaus vernünftige Funkregisseure lassen sich plötzlich dazu verführen, eine Erzählerstimme wie einen Pinsel zu benützen, mit dem sie wortmalerisch durch den Schallraum fahren.“¹⁶⁸ Über diesen Verdacht erhaben war demnach das 1972 realisierte Hörspiel *Wien West*, in dem die stets unzureichende Imitation realer räumlicher Verhältnisse im akustischen Raum auf das übertriebene Hin und Her der Protagonisten und ihrer Fahrzeuge derart zugespitzt und damit ironisiert¹⁶⁹ wurde, dass selbst der Erzähler-Sprecher absolute Verwirrung in den Mund gelegt bekam: „Ach so. Entschuldigen Sie nochmals eine Durchsage. Es stimmt schon links das Gasthaus, rechts der Biertransport. Mitte: Straßensperre. Ich wünsche gute Unterhaltung!“¹⁷⁰ Jelineks Monologstücke im Radio – der tontechnischen Ausgestaltung wegen ist das Wortspiel „Stereo-loge“ durchaus angebracht – entziehen sich dieser Kritik durch ihre entdramatisierte Qualität. Der Monolog als Sprechakt *ist* die einzige Handlung im weiteren Sinn. Die postdramatische Beschaffenheit des Texts im „Jenseits des Dramas“ (Ersatz von Handlung, Dialog und dramatischer Figur)¹⁷¹ rehabilitiert das stereophonische Experiment von jedem Verdacht des Theatralisch-Illusionären. Der monologische, fensterlose Hör-Raum wirkt völlig losgelöst von allen Vorstellungen, die noch einen Zusammenhang zwischen der Theaterbühne und einer ihr analogen „inneren Hörbühne“ konstruieren. Die drei Realisierungen streben die direkte Verbindung zwischen Wort und Ohr an. „Die Stimme kommt bald aus dieser, bald aus jener Richtung zu ihm. Bald leise, von weitem, bald ins Ohr geflüstert. Während ein und desselben Satzes kann sie Ausgangspunkt und Lautstärke wechseln“¹⁷², heißt es in Becketts *Gesellschaft*, einem Essay über die Ästhetik des Hörens. Darin ist allerdings nicht die Rede von einer „inneren“

¹⁶⁷ Schwitzke, Heinz: *Bericht über eine junge Kunstform*. In: Schwitzke, Heinz (Hg.): *Sprich, damit ich dich sehe*. München: Paul List 1972 (= LISTBücher 164), S. 17.

¹⁶⁸ Hostnig, Heinz: *Akustisches Museum Rundfunk*. In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 1/1969, S. 20-21.

¹⁶⁹ Ein „ironisches Spiel nicht nur mit dem Medium, auch mit dem Hörer“, stellt diesbezüglich Christine Spiess fest und führt das auch auf den Reiz der damals noch neuen Technik der Stereophonie zurück. Vgl. Spiess, Christine: *Eine Kunst, nur aus Sprache gemacht. Die Hörspiele der Elfriede Jelinek*. In: *Text+Kritik* 117 (1999), 2., erweiterte Auflage, S. 110.

¹⁷⁰ *Wien West*, NDR/WDR 1971. Regie: Otto Düben, Erstsendung: 13.2.1972, NDR3.

¹⁷¹ Annuß, Evelyn: *Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks*. In: *Text+Kritik* 117 (1999), 2., erweiterte Auflage, S. 45.

¹⁷² Beckett, Samuel: *Werke. Band V. Supplementband I. Szenen, Prosa, Verse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 183.

Wahrnehmung. Vielmehr ist mit Derridas *Die Stimme und das Phänomen* zu unterstreichen, dass es sich für die Hörer auch hier nur um „eine bloße Wahrnehmung der Kundgabe“ handelt. „Der Hörende nimmt wahr, daß der Redende gewisse psychische Erlebnisse äußert, und insofern nimmt er auch diese Erlebnisse wahr; aber er selbst erlebt sie nicht, er hat von ihnen keine innere, sondern eine äußere Wahrnehmung.“¹⁷³

Die Anordnung der Stimme im Stereoraum sollte denn auch, so der Regisseur Bruckmaier, weder der Konstruktion einer Innenwahrnehmung noch einer Verfremdung dienen, sondern der bloßen Verstärkung einer „inneren Logik des Textes“¹⁷⁴. Was Jelinek bei *Wien West* als Autorin noch selbst verfertigte, nämlich eine der akustischen Realisierung nahe kommende Anordnung und Darstellung der Textpassagen im Skript, wurde bei *Jackie*, *Moosbrugger will nichts von sich wissen* und *Erlkönigin* zur Aufgabe des Dramaturgen/Regisseurs und ergibt trotz eines zeitlichen Abstands von mehr als dreißig Jahren ein äußerst ähnliches Erscheinungsbild. Lediglich das Handwerkszeug wurde den Ausführenden in die Hände gelegt. Der Studioraum im Rundfunk selbst erlaubt die konnotierte Beziehung zur leibnizschen Monadologie, in der die Monade als eine Zelle, eine Sakristei verstanden werden kann. Und im weiter übertragenen Sinn fungiert der abstrakte Radoraum als „Raum ohne Tür noch Fenster, worin alle Tätigkeiten innerliche sind.“¹⁷⁵ In ihren inneren „Faltungen“, in der Dunkelkammer des Radiokastens bzw. im schalltoten Raum des Studios zirkulieren diese Sprachfiguren/Sprechfiguren in ihren Monologen, sie erzeugen im Alleingang eine Gesamtheit, begleitet von Pannen, Fehlzündungen, Stockungen, Kurzschlüssen, Unterbrechungen, Zerstückelungen und Abständen – Funktionen der Vielheit.¹⁷⁶ Die Assoziation, die den Raum, in dem das Sprechen stattfindet, mit einer Zelle vergleichen lässt, führt zurück auf Wahrnehmungen dieses Raums, die als Phänomen seit der Anfangszeit des Rundfunks existieren: Die Ablösung der Sprechstimme vom Körper beschreibt Daniel Gethmann als das frühere „Privileg der Bauchredner, während das Vernehmen körperloser Stimmen den inneren Monologen der Dichter vorbehalten blieb.“¹⁷⁷

¹⁷³ Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen*, S. 93.

Derridas eigene Lektüre bezieht sich an dieser Stelle wiederum auf Husserls *Logische Untersuchungen*. Die hier zitierte Stelle wurde von Derrida im Rahmen eines längeren Zitats dort entnommen.

¹⁷⁴ Olbert, Frank: *Die Präsidentengattin im Hörspiel*. In: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/hoerspielkalender/247100/> (= Webseite des Deutschlandfunk), 23.9.2007.

¹⁷⁵ Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, S. 50.

¹⁷⁶ Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 53.

¹⁷⁷ Gethmann, Daniel: *Technologie der Vereinzelung. Das Sprechen am Mikrophon im frühen Rundfunk*. In:

Bei *Jackie* und *Moosbrugger* sind jeweils in einzelne Worte zerstückelte Sätze zu finden, die ein Stocken, ein Innehalten bewirken: „I | love | walking | on | the | angry | shore [...]“ wird zu einer zentralen Passage¹⁷⁸, an der die Stimme Jackies ihre Wanderung unterbricht und aus der Stereo-Mitte spricht, Wort für Wort im selben Ton, wie die Wiederholungsübungen auf einer Sprachlernkassette. „Da bin immer nur ich, auf der verwehten Küste“, spricht Jackie noch kurz davor, ohne die Wörter zu sezieren und der Gesamtzusammenhang: die Zuspitzung der Worte und die Zuspitzung auf das Moment des „Nur-Ich“ wiederholen und verdichten auf der Satzebene die multiple Ich-Manifestation des gesamten Texts. Ebenso zugespitzt werden jene Passagen bei Moosbrugger, die den unmittelbaren Vorgang des Frauenmordes beschreiben:

„[...] dass | es | dazu | kommt, | dass | ich | die | beiden | Brüste | mit | einem | mächtigen | Schnitt, | den | mir | niemand | zugetraut | hätte, | der | ihn | gesehen | hat, | zu | umschneiden | und | so | von | ihrer | Unterlage | abzupräparieren | fähig | war?“¹⁷⁹

Und kurz darauf ein weiterer Satz in der gleichen Weise, eingeleitet von der Aufforderung (an die Hörenden?) „hören Sie zu“:

„[...] das | Messer | in | die | Scheide | des | Opfers [...] | eingeführt | habe | und | es | dann | nach | hinten | bis | über | das | Kreuzbein | hinaufgeführt | habe.“¹⁸⁰

Ausgerechnet mit den Mitteln des radiophonen Schnitts werden die einzeln aufgenommenen Worte künstlich wieder aneinandergefügt, der Vorgang des Schneidens findet auf der technischen Ebene des Hörspiels eine ins Gegenteil verkehrte Entsprechung, wodurch sich deutlich hörbare Bruchlinien ergeben. Hier wird der Vorgang des „Sezierens“, des Zerstückelns in ein Wortstakkato übertragen, wird selbst in der Ich-Perspektive dadurch distanziert und eindringlich zugleich. Bereits bei Musil ist das minutiöse Beschreiben der ermordeten Frau in die Sachlichkeit der Gerichtsmedizin gehüllt:

Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (Hg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien. Marburg: Schüren 2005 (= Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 12), S. 252.

¹⁷⁸ Der Text ist verbunden mit einer Fotografie Alfred Eisenstaedts aus dem Jahre 1960, das Jackie Kennedy, ein Kind an der Hand, bei einem Strandspaziergang zeigt. Die Schwerpunktsetzung in der Hörspielrealisation überschneidet sich wiederum mit der Illustration des auf der Webseite Elfriede Jelinek veröffentlichten Textes mit dieser Fotografie. Vgl. dazu: *Der Tod und das Mädchen IV. Jackie*. In: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fjackie.htm> (= Webseite von Elfriede Jelinek), 23.9.2007.

¹⁷⁹ *Moosbrugger will nichts von sich wissen*, BR 2004. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsendung: 10.12.2004, Bayern2Radio.

¹⁸⁰ Ebda.

„Die Berichterstatter hatten genau eine vom Kehlkopf bis zum Genick reichende Halswunde, ebenso die zwei Stichwunden in der Brust, welche das Herz durchbohrten, die zwei in der linken Seite des Rückens und das Abschneiden der Brüste beschrieben, die man fast abheben konnte; sie hatten ihren Abscheu davor ausgedrückt, aber sie hörten nicht auf, bevor sie fünf- unddreißig Stiche im Bauch gezählt und die fast vom Nabel bis zum Kreuzbein reichende Schnittwunde erklärt hatten, die sich in einer Unzahl kleinerer den Rücken hinauf fortsetzte, während der Hals Würgespuren trug. Sie fanden von solchen Schrecknissen den Weg zu Moosbruggers gutmütigem Gesicht nicht zurück, obgleich sie selbst gutmütige Menschen waren und trotzdem das Geschehene sachlich, fachkundig und sichtlich in atemloser Spannung beschrieben.“¹⁸¹

Der Wechsel der Perspektiven auf der Textebene wird in der Dramaturgie Bruckmaiers konsequent durch Schnitte oder Sprünge in der Raumakustik verdoppelt, diese akustischen Sprünge werden jedoch überdies als ein Mittel zur Rhythmisierung eingesetzt, nicht nur auf Satzebene sondern auch auf der Ebene des einzelnen Wortes, das – wenngleich in den hier besprochenen Produktionen äußerst behutsam – als rhythmisches Element zur Gliederung der Monologpassagen eingesetzt wird. Besonders die gezielte Verdopplung und Verdreifachung mittels Echo und Schnitt heben die Künstlichkeit und den montierten Charakter der vom Sprecherinnen-Ich verwendeten Sprache hervor, Interjektionen und Phrasen wie „Ja“, „Egal was“ und „Tja“ sind bei Jackie einer solchen Überbetonung unterworfen, während bei Moosbrugger Formulierungen wie „sonst aber nichts“, „oder doch?“, das Wörtchen „tut“ oder die Aufzählung „Holz, Brikett, Kohle“ rhythmisiert werden. Neben dieses Aufbrechen eines ansonsten allzu glatten Monologflusses tritt als desillusionierendes Element bei Moosbrugger auch die Zurschaustellung des technischen Werkzeugkastens am Mischpult des Tontechnikers in einen Dialog mit dem Text, wenn nämlich das Sprecher-Ich sagt: „Das ist wie in der digitalen Elektronik [...] Der Rechner, noch dümmer als ein Menschengesicht nach einem Anfall, dieser fingerlose Leibnizjünger, unterscheidet nur mehr binär [...]“¹⁸², so wird die Aussageebene in der Hörspielrealisierung gedoppelt mit einem Echo-Hall-Effekt, der in seiner Qualität die Klangcharakteristik einer Computerstimme andeutet.

Das Zirkulieren im Hörraum findet sich bei *Jackie* formal verstärkt durch das Kreisen der

¹⁸¹ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften I. Erstes und zweites Buch*, S. 68.

¹⁸² *Moosbrugger will nichts von sich wissen*, BR 2004. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsendung: 10.12.2004, Bayern2Radio.

einzelnen Sprechabschnitte, das einer immer wieder durchbrochenen Regelmäßigkeit folgt: Rechts, Links, Mitte, in dieser Dreier-Abfolge wird eine Kreisbewegung gezeichnet. Unabhängig davon ist dieses Kreisen auch in der Realisierung der *Erlkönigin* zu bemerken, der schon die gesprochene „Regieanweisung“ vorangeht, „drei Mal um das Burgtheater herumgetragen“¹⁸³ zu werden. „Werner Klippert nennt die ‚Kombination von Stimmperspektiven‘, der eine ‚Kombination von Wirklichkeits- und Denkdimensionen‘ entspricht, das zentrale Merkmal der hörfunkeigenen Kunstformen“¹⁸⁴, fasst Dieter Hasselblatt den 1963 erschienenen Aufsatz zusammen: Formulierungen, die – noch auf das monophone Hörspiel bezogen – mit neueren technischen Möglichkeiten zur Realisierung von Raumklang ihre Gültigkeit nicht verlieren.

4.4. Totenstimmen im dunklen Raum

Die Figur in *Jackie* monologisiert und spricht dennoch aus ihrer ständigen Multiplizierung, so wie Deleuze schreibt: „Man muss die Welt ins Subjekt setzen, damit das Subjekt für die Welt sei. Es ist diese Drehung, welche die Falte der Welt und der Seele konstituiert.“¹⁸⁵ Bärbel Lücke verwendet zur Beschreibung der Aufspaltung, des Kippens, Mischens und Verflüssigens der Jelinek-Figuren das von der derridaschen Falte, pli, abgeleitete Kunstwort „Multiplierung“, das diese „Auffältelung des in sich gespaltenen Einen“¹⁸⁶ bündeln will. Starren Dualismen setzt sie Derridas Begriff des „Flüssigen“ entgegen. Das Moment des Flüssigen taucht immer wieder – und dies auch sehr konkret – bei Jelineks Figuren auf. *Jackie* wird in der Differenz zu Jack, ihr Innen und Außen steht zueinander in Beziehung, in der Beschreibung von Körperlichkeit rinnen die Figuren förmlich ineinander: „[...] den Anblick des zerschmetterten Kopfes, aus dem das Hirn in meinen Schoß rinnt [...]“¹⁸⁷, stets aber auf Ebene der Körperlichkeit: „Ja, Jack hat mich angesteckt und mir die nötige

¹⁸³ *Erlkönigin*, WDR 2005. Regie: Martin Zylka, Erstsending: 12.10.2005, WDR 3.

¹⁸⁴ Hasselblatt, Dieter: *Die Funkerzählung*. In: Rüber, Günter / Hasselblatt, Dieter (Hg.): *Funkerzählungen*. Köln / Olten: Jakob Hegner 1963, S. 252.

Hasselblatt zitiert an dieser Stelle Klippert, Werner: *Zur Erfindungskraft des Hörspiels. Über die Stimme und das Mikrophon*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.8.1963.

¹⁸⁵ Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, S. 48.

¹⁸⁶ Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion*. In: Janke, Pia: *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Diskurse. Kontexte. Impulse., Band 3), S. 62.

¹⁸⁷ *Jackie*, BR 2002/2003. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsending: 3.11.2003, Bayern2Radio.

Auskunft darüber verweigert, warum und wem ich das zu verdanken habe. Da ich ja ihm alles zu verdanken hatte.“¹⁸⁸ Über mehrere Ebenen werden fortwährend Versatzstücke und Paraphrasen aus Biographie und Originalprotokollen einem auf diese Weise über sich selbst sprechenden und sich reproduzierenden Jackie-Ich in den Mund gelegt. Der historische Moment des Attentats auf John F. Kennedy zählt als ein Höhepunkt zu den nahezu wörtlich übernommenen Stellen aus der im Paratext der Abdruckfassung genannten Biographie Elisabeth Veits: „Ich weiß noch, wie ich dachte, dass Jack aussehe, als hätte er leichte Kopfschmerzen. Er hatte einen verwirrten Gesichtsausdruck, und er hob seine Hand, es muß die linke gewesen sein.“¹⁸⁹

Jackie wird in der Differenz gleichfalls zu Marilyn, ihrem Gegenstück, in einem optisch beschriebenen Spiel von Licht und Schatten. „Ich bin herausgeschält aus dem Raum, Dunkelheit, mit Licht erzeugt. Sie war das Licht“,¹⁹⁰ spricht *Jackie* und setzt sich dadurch in eine Beziehung zu den im Barock ausgestatteten Räumen, deren Macht und Ruhm es freizusetzen galt, das „architekturelle Ideal eines Raumes in schwarzem Marmor, wohinein das Licht nur durch so wohlgewundene Öffnungen eindringt, daß sie nichts von draußen sehen lassen, sondern die Dekorationen eines reinen Innen illuminieren und kolorieren [...]“¹⁹¹. Die Brücke lässt sich schlagen entlang der am Barock und Leibniz gelesenen Konzeption eines philosophischen Innenraums bis hin zu biographischen Überlieferungen über die reale Person der Jackie Kennedy und ihre barocken Draperien im Weißen Haus.¹⁹²

Die bereits im Theatertext vorhandene Konstellation eines Wechselspiels dieser beiden Frauenfiguren, Jackie als Sprechende, ihr Widerpart Marilyn als die durch die Sprechende umrissene Figur, zitiert wiederum die Jackie-Parodie Marilyn Monroes auf einem Titelfoto der Zeitschrift „Vogue“ im Juni 1962.¹⁹³ In der akustischen Auflösung kommt es zu einer Textwiederholung, die von der Vorlage abweicht und deren Effekt eine Einkreisung und

¹⁸⁸ Ebda.

¹⁸⁹ Vgl. Veit, Elisabeth: *Jacqueline Kennedy*. München: dtv 2002, S. 69.

¹⁹⁰ *Jackie*, BR 2002/2003. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsendung: 3.11.2003, Bayern2Radio.

¹⁹¹ Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, S. 50.

¹⁹² Vgl. Veit, Elisabeth: *Jacqueline Kennedy*, S. 52-53.

Jackie Kennedy ließ sich ihre Wohnräume im Weißen Haus mit Elementen barocker Einrichtung gestalten.

¹⁹³ Ebda., S. 65.

Marilyn Monroe posierte mit Perücke und typischen Accessoires als Jackie Kennedy.

Auf die zitierten Jackie Kennedy-Biografien von Elisabeth Veit und J. Randy Taraborrelli sowie auf Roland Barthes weist der Paratext zu *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)* explizit hin. Vgl. Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin: BvT Berliner Taschenbuch Verlag 2003, S. 65.

Distanzierung der Oppositionsfigur Marilyn ist: „Diese Marilyn hat mich ja für die Vogue parodiert mit dieser schwarzen Gips-Perücke mit dem Auswärtsdrall unten. [...] Diese Irre. Hat nichts verstanden. [Echo]: Hat nichts verstanden. [Stereo-Rechts]: Das hat sie nicht verstanden.“¹⁹⁴ In der im Monolog sich entfaltenden Dreizahl (eine andere Dreifaltigkeit) konstituiert sich die Dramaturgie des Hörspiels: Das Dreieck Jack – *Jackie* – Marilyn, die drei Extremata der Mikrofonierung im Stereoraum und schließlich die Einrahmung des Hörspiels mittels der beiden aus überlappend montierten „Ausfransungen“: Sie zusammen ergeben ein formalakustisches Triptychon.

Alle drei Texte verlaufen entlang eines gemeinsamen Naheverhältnisses der Sprechenden zu den Kategorien Tod und Macht. Diese durchziehen somit auch alle drei der hier ins Zentrum gerückten Hörspielproduktionen gleichermaßen. Jede der drei Monolog-Ich-Stimmen operiert aus einem ihr eigenen Gefüge in einem bestimmten Machtbereich und steckt diesen durch ihr Sprechen ab, wobei hier, an den Fällen *Jackie* und *Erlkönigin*, das Moment der Macht von einem überhöhten, bei Moosbrugger hingegen von einem erniedrigten Status aus hergestellt wird. Die Themen Macht und Tod sind jedoch keine zwingenden Beobachtungen, die sich alleine im Zuge der Hörspielrealisierungen ergeben. Vielmehr sind aber die Zugänge aus den Texten in jeder Realisierung erhalten geblieben und um die performative Stimmebene erweitert. Die an eine herrschende Macht angediente und geisterhaft-wiedergängerische *Erlkönigin*-Burgschauspielerin kreist den Machtraum, in dem sie – diese Vergangenheit beschwörend – agierte, als Tote ein. Elias Canetti stellt in seinem Schreiben über die „Macht der Toten“ eine Furcht vor diesen Toten fest. Sie „sind unzufrieden und voll von Neid auf die Angehörigen, die sie zurückgelassen haben. Sie versuchen, sich an ihnen zu rächen, manchmal für Beleidigungen, die man ihnen noch zu Lebzeiten zugefügt hat, oft aber auch für die bloße Tatsache, dass sie nicht mehr am Leben sind. Der Neid der Toten ist es, den die Lebenden am meisten fürchten.“¹⁹⁵ In diesem Zusammenhang fällt eine markante Überschneidung mit einer Stelle bei Samuel Beckett auf, wenn nämlich Estragon und Wladimir miteinander über „[a]ll die toten Stimmen“ sprechen:

ESTRAGON: All die toten Stimmen.

WLADIMIR: Die rauschen wie Flügel.

ESTRAGON: Wie Blätter.

WLADIMIR: Wie Sand.

¹⁹⁴ *Jackie*, BR 2002/2003. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsending: 3.11.2003, Bayern2Radio.

¹⁹⁵ Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1980, S. 291-292.

ESTRAGON: Wie Blätter.
Schweigen
 WLADIMIR: Sie sprechen alle durcheinander.
 ESTRAGON: Jede für sich.
 [...]
 WLADIMIR: Was sagen sie?
 ESTRAGON: Sie sprechen über ihr Leben.
 WLADIMIR: Es genügt ihnen nicht, gelebt zu haben.
 ESTRAGON: Sie müssen darüber sprechen.
 WLADIMIR: Es genügt ihnen nicht, tot zu sein.
 ESTRAGON: Das genügt nicht.¹⁹⁶

Barthes beschreibt sein „Rauschen der Sprache“, das bei Jelinek wie bei Beckett vielmals als ein Phänomen von Totenstimmen festzumachen ist, als ein „Geräusch des Mehrfachen“, einer „Musik des Sinns“ und als ein „lautliches Geflecht“¹⁹⁷. In Becketts Essay *Gesellschaft* wird zudem eine Urszene des Hörens beschrieben¹⁹⁸. Jene Stimmen, die in *Warten auf Godot* zu finden sind, tauchen als Tote bei Jelinek ebenfalls aus dem Dunkel auf. Bei Jelinek finden wir das „lautliche Geflecht“ bestimmt von fortwährenden asignifikanten Brüchen. So ist bei den Toten selbst eine Unschärfe im Erinnern zu bemerken, die zu den bei Jelinek häufigen Irritationen gehört, die sich aus dem (un-)bewussten Verlieren des (Text-)Fadens ergeben. „Kann die Sprache rauschen? Als Sprechen bleibt sie scheinbar zum Gestammel verurteilt [...]“¹⁹⁹, so die Überlegung bei Barthes, die bei Jelinek gerade im Hörspiel mannigfaltig bestätigt wird: Die Baader/Engel-Stimme in *Ulrike Maria Stuart* verzettelt sich in einer Suada, einem Redeschwall mit den Worten: „Wo war ich noch gleich? Ich stottere schon, ach ja. Es ist egal, ich spreche ja nur, spreche, spreche.“²⁰⁰ und die Erbkönigin versenkt sich im Fragen in eine ähnliche Situation des „Nicht-bei-sich-Seins“: „Wer lebt eigentlich noch? Wieso leben immer noch so viele? Wieso denn nicht ich? Hab ich das nicht schon mal gesagt?“²⁰¹ Als verbaler Peitschenschlag aufgelöst folgt darauf, bei plötzlichem Innehalten der Hörspielmusik, akustisch zugespitzt: „Macht nichts“, jedes Wort herausgeschleudert, sodass die Lesarten „Macht = Nichts“ oder aber die Betonung der Gegensätzlichkeit beider Einheiten in den Vordergrund rücken. Die zwei-

¹⁹⁶ Beckett, Samuel: *Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting for Godot*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 155-157.

¹⁹⁷ Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache*. In: Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache*, S. 88-89.

¹⁹⁸ Vgl. Anm. 261: Beckett, Samuel: *Werke*. Band V. Supplementband I. Szenen, Prosa, Verse, S. 179.

¹⁹⁹ Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache*. In: Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache*, S. 89.

²⁰⁰ *Ulrike Maria Stuart*. Zweiter Teil, BR 2007. Regie: Leonhard Koppelman, Erstsending: 22.4.2007, Bayern2Radio. 00:40:11 – 00:40:17 (= Transkription aus der Hörspielfassung).

²⁰¹ *Erbkönigin*, WDR 2005. Regie: Martin Zylka, Erstsending: 12.10.2005, WDR 3.

te Monologfigur, deren Gesichtspunkt in einem Gefüge von Macht und Tod zu lokalisieren ist, ist die Präsidentengattin *Jackie*. Ihr wird ein Satz in den Mund gelegt, der ihr Sprechen und auch das der *Erlkönigin* ausdrückt: „Aus uns Frauen aber spricht immer, was wir auch tun, etwas anderes auch noch, und leider lauter als alles, und zwar der Tod. Indem wir das Leben so oft verfehlen.“²⁰² Und als würde er aus einer bewusst verschobenen Perspektive sprechen, ergibt sich bei *Moosbrugger* ergänzend ein Stimmengefüge, das – und hier stimmt das Bild erneut vom schalltoten Raum des Studios – vom Tätersubjekt zum Objekt der Macht geworden, aus der Isolation spricht. „Ich bleibe allein, ich sage Ihnen das Geheimnis: niemals mit jemand zusammenrücken!“²⁰³, lautet Jackies Satz am Ende des Monologs, bevor sie erneut zu einem Gewirr aus übereinandersprechenden Stimmen zerfällt. Aus dem Tod heraus spricht die Erlkönigin: „In meinem schönen Kostüm in meinem lieben Grab, da bleibe ich gern.“²⁰⁴ Die Isolation beider Figuren kann mit einer Stelle bei Paul Virilio beschrieben werden: „Jeder Mensch, der nach Macht strebt, isoliert sich und neigt normalerweise dazu, sich aus den *Dimensionen* von jedermann auszuschließen, alle Techniken der Freisetzung einer Kraft sind Techniken des Verschwindens von hier nach dort [...]“.²⁰⁵ Auf subtile Weise entzieht sich Moosbrugger einer fixen Zuschreibung, ob er nun bewusst agierender Täter oder selbst getriebenes Opfer ist. Kurz vor Schluss spricht das Moosbrugger-Ich die Aufforderung an den mehrmals als ein Gegenüber angesprochenen „Doktor“ (denn als ein medizinischer Fall wurde die Figur bereits von Musil übernommen), die den Bogen spannt über den weiten Bereich von der Unsichtbarkeit der Monolog-Stimmen. – Eine Unsichtbarkeit, die dem Medium eingeschrieben ist und von den drei Monolog-Ich-Figuren *Erlkönigin*, *Jackie* und *Moosbrugger* zu ihrem eigenen Verschwinden benutzt wird: „Schreiben Sie blindlings, wie ich, in die Dunkelheit hinein. So ist es schön.“²⁰⁶ Mit diesem (vorletzten) Satz Moosbruggers wird abschließend noch eine letzte Irritation erzeugt durch die klangliche Ähnlichkeit des Satzverlaufs, denn die Vermutung liegt nicht fern, dass zum Stimmenreigen um Moosbrugger sich noch eine weitere dazugesellt, indirekt, denn das Sprechen des Autorinnen-Ich verbleibt immer als letzte Konse-

²⁰² *Jackie*, BR 2002/2003. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsending: 3.11.2003, Bayern2Radio.

²⁰³ Ebda.

²⁰⁴ *Erlkönigin*, WDR 2005. Regie: Martin Zylka, Erstsending: 12.10.2005, WDR 3.

²⁰⁵ Virilio, Paul: *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin: Merve 1986, S. 25.

In weiterer Folge widmet sich Virilio verschiedenen Charakterisierungen der Epilepsie als eine „Technik des Verschwindens“, in deren Verdacht auch die Moosbrugger-Figur steht.

²⁰⁶ *Moosbrugger will nichts von sich wissen*, BR 2004. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsending: 10.12.2004, Bayern2Radio.

quenz: „Werden wir unsre eigenen Muster und sprenkeln wir den Schnee, die Wiesen, das Wissen, womit? Mit uns selbst! So ist es gut.“²⁰⁷

Die Schlussbetonung bei Moosbrugger lässt anknüpfen an jene Aussagen der Autorin, die in Ermangelung gegenteiliger Statements bereits zum Standardrepertoire im Sprechen über die Hörspiele Jelineks allgemein gehören. Das Blinde, das nicht visualisierte Sprechen und das Bemächtigtsein durch eine Mannigfaltigkeit der Sprache sind die Grundlagen, die zu den besonderen ästhetischen Ausformungen der exemplarisch gezeigten Monolog-Multifunktionstexte auf der Ebene des Hörens führen. „Wir wissen nicht genau, was wir da hören und wem wir da zuhören, aber auch das macht nichts, weil sich Jelineks beschädigte und beleidigte Sprache ganz wundersam in Musik verwandelt hat.“²⁰⁸

²⁰⁷ Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. In: Theater 1983. Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute, S. 102.

²⁰⁸ Bartmann, Christoph: *Das Leben, ein Spottstück*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5.2.2000.

5. Medienspezifische Dramaturgie zweier Hörspiele: *Bambiland* und *Ulrike Maria Stuart*

5.1. Fortschreibung des Intertexts – Ein Dialog von Diskursen

Die für die neueren Hörspiel-Großproduktionen verwendeten Texte Jelineks setzen – und das ist mit der bereits zuvor bei Götz Fritsch zitierten Aussage von der „medialen Vielfachverwertung“ zu untermauern – keine medienspezifische Dramaturgie zwingend voraus. Bei *Bambiland* und *Ulrike Maria Stuart* könnte sich die Zusammenarbeit von Hörspiel-dramaturgie und Autorin also lediglich auf die Anfrage zur künstlerischen Verarbeitung der Texte beschränken. Auf der Ebene des Schreibprozesses ist dies bei Jelinek auch sicherlich der Fall: Die Texte entstehen, egal ob mit dem Rundfunk oder ohne ihn.

Anhand eines aktuellen Beispiels zeigt sich in der Konsequenz auch, wie Jelineks Text selbst eingebunden ist in die Textproduktion aktueller Diskurse. *Bambiland* und *Ulrike Maria Stuart* sind gleichermaßen Bündelungen wie Verästelungen eines „Mosaiks von Zitaten“²⁰⁹, die selbst wieder dialogische Beziehungen eingehen. Jelineks Schreibweise ist nach Kristevas Definition zugleich „Subjektivität“ und „Kommunikativität, oder besser gesagt, [...] Intertextualität.“²¹⁰ Genau auf der medialen Ebene des Rundfunks wird kurze Zeit nach der Ursendung des Hörspiels neues akustisches Material zur RAF eingebracht wird und so der Faden der Dialogizität wieder aufgenommen, der bei *Ulrike Maria Stuart* schon gesponnen wurde: Gemeint ist der Fund der letzten akustischen Dokumente jener realen ProtagonistInnen der RAF, die in einer künstlerischen Vorwegnahme als sprechende Figuren bei Jelinek bereits zum Sprechen gebracht worden sind. Als wäre es die Fortsetzungsstory dieser Vorwegnahme, gelangen wenige Wochen nach der Ursendung des Hörspiels die letzten Originaltöne Gudrun Ensslins, Andreas Baaders, Jan-Carl Raspes und Ulrike Meinhofs ihrerseits zur Premiere²¹¹.

Stellt man die groß angelegten Hörspielfassungen der neueren Theatertexte *Bambiland* und *Ulrike Maria Stuart* neben die Ergebnisse der gleichnamigen Bühneninszenierungen, wird

²⁰⁹ Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, S. 391.

²¹⁰ Ebda., S. 395. Hier bezieht sich Julia Kristeva selbst auf Bachtin: „So bezeichnet der bachtinsche Dialogismus die Schreibweise zugleich als Subjektivität und Kommunikativität, oder besser gesagt als *Intertextualität*.“ (Kursivierung im Original.)

²¹¹ Linßen, Rudolf: „Hören Sie doch mal auf zu grinsen!“. *Erstmals Originaltöne von Baader, Meinhof, Ensslin und Raspe aus dem RAF-Prozess in Stammheim*. „Leben“, 1.8.2007, SWR2.

die mediale Unterschiedlichkeit beider Realisierungsebenen in ihrer enormen Dimension ersichtlich. Gerade die Arbeiten Christoph Schlingensiefels und Nicolas Stemanns leben von intensiver Nutzung und auch vom Überschreiten des Bühnenraums durch ein geradezu physisches Übergreifen auf alle Beteiligten, die aus dem Repertoire aktionistischer Happenings schöpfen. Eugen Kurt Fischer nennt in seinem Vergleich von Hörspiel und Schauspiel den Bühnenraum ein „Spannungsfeld“, einen „Schauplatz“ und setzt dagegen die (wenngleich aus dem Stand der damaligen Rundfunktechnik herrührende) Einschätzung von der vergleichsweisen Begrenztheit des Hörspielraums²¹². Dieser fundamentale Unterschied bleibt im Vergleich der unterschiedlichen Realisierungen der Texte *Bambiland* oder *Ulrike Maria Stuart* an der Theaterbühne oder im Hörfunk bestehen. Das Medium Radio verlangt dem Hörspiel auf Grund seiner spezifischen ästhetisch-formalen Mittel völlig konträre Strategien zur Erzeugung eines eigenen „Spannungsfelds“ ab, während am Theater die volle Bandbreite der Sinneswahrnehmungen beansprucht, ja strapaziert werden kann. Fischer sieht als eine mögliche Entsprechung beider Realisierungsebenen zwar das Drama der offenen Form (kulissenlose Bühne, bloße Andeutung von Ort und Raum), Kamps bemerkt jedoch in der „Dramaturgie der inneren Bühne, der Phantasie, Imagination und Illusion“ nur die Anpassung „einer Dramaturgie fremder Herkunft an die Bedingungen des ausschließlich akustischen Mediums Hörspiel“²¹³.

Die Hörspielskripten, die in den jeweiligen Redaktionen der Hörspielabteilungen erhältlich sind, entsprechen in der Textkonstitution im Grunde jenen Fassungen, wie sie Elfriede Jelinek auch für die Buchpublikation oder zur Veröffentlichung auf ihrer Webseite herstellt – mit dem Unterschied, dass in der Hand der Hörspieldramaturgie diese Manuskripte immer nur als ein „Angebot des Autors an die Realisation“²¹⁴ gelten können. Die dramaturgische Umsetzung bei *Bambiland*, bei *Ulrike Maria Stuart*, aber auch beim *Sportchor* – alle drei wurden letztlich am Bayerischen Rundfunk produziert – verließ sich letztlich auf bewährte dramaturgische Vorgehensweisen, die der jelinekschen Texthinterlassenschaft gut entsprechen, aber schon seit Kamps diese Mittel zusammenfassend darstellte, keine Neuerung mehr sind: „[...] choreographische Behandlung von gekoppelten zeitlichen und räumlichen Verläufen“, „rhythmisch-musikalisch betonte[n] Strukturen“, „Schichtungen und Fäche-

²¹² Vgl. Fischer, Eugen Kurt: *Das Hörspiel. Form und Funktion*. Stuttgart: Alfred Kröner 1964, S. 38-40.

²¹³ Kamps, Johann M.: *Beschreibung, Kritik und Chancen der Stereophonie im Hörspiel*. In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 1/1969, S. 73.

²¹⁴ Ebda., S. 74.

rungen von Sprache, Sprechen und Laut [...]“, „Anwachsen von Einzelstimmen zu Chören, überhaupt polyphone Schallereignisse, kontrapunktische und permutationelle Techniken, Überlappen von Montageteilen und Anakoluthen.“²¹⁵ – eine Charakterisierung, die Annette Vielhauers Begriff vom „Stimmenspiel“ im Grunde entspricht: „Die Stimmen können entweder an mehr oder weniger deutlich umrissene Spielfiguren gebunden sein, oder sie sind losgelöst von spielinternen Figuren, d.h., in diesem Fall erlebt der Hörer die Stimmen nicht als Ausdrucksform eines bestimmten Individuums, sondern als isolierte sprachliche Äußerung ohne festgelegte Herkunft oder eindeutigen Hintergrund.“²¹⁶ Mit dem Begriff „Stimmenspiel“ bezeichnet Annette Vielhauer allerdings auch all jene Sprechsituationen, in denen „mehrere selbständige Stimmen zu hören sind, die nicht in einem dialogischen Mit- oder Gegeneinander stehen, sondern thematisch entweder nur locker oder überhaupt nicht miteinander verbunden sind.“²¹⁷ Ein diskursiver Kontext in dem sich die Stimmen bewegen und deren Historizität bleibt bei Vielhauer ausgeblendet. Ein polyphoner Dialog von Diskursen in den Hörspielen ist – das liegt bereits in Jelineks Texten begründet – die unbedingte Voraussetzung für deren Realisierung. Bei *Bambiland* und *Ulrike Maria Stuart* kommt jene Dramaturgie (mit jeweils eigenständiger Charakteristik) zur Anwendung, die Werner Klippert als eine „Dramaturgie“ der Daseins- und Denkschichten²¹⁸ definiert. Mit den Begriffen „Konzert für Stimmen“ und „Choreographie“ beschreibt er an der selben Stelle jene Verfahren, die von den Hörspielregisseuren zur Realisierung von Jelinek-Texten angewandt werden, beim Stimmenquartett in *Bambiland* ebenso wie bei den einander umspielenden Figurenmonologen in *Ulrike Maria Stuart*.

5.2. Verdichtung und Überdetermination durch Montage

Neben diesen von Kamps genannten „Handwerkszeugen“ der Hörspielregie und neben jenen Konstruktionsprinzipien, die im Kapitel „Partituren für den Rundfunk“ bereits behandelt wurden, spielt die Verwendung von externem, sich nicht unmittelbar aus der Textverbalisierung durch die Schauspieler ergebenden Klangmaterials in *Bambiland* und *Ulrike*

²¹⁵ Ebda., S. 74.

²¹⁶ Vielhauer, Annette: *Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs*. Neuried: Ars Una 1999 (= Deutsche Hochschuledition, Band 78), S. 311.

²¹⁷ Ebda., S. 311.

²¹⁸ Klippert, Werner: *Elemente des Hörspiels*. Stuttgart: Reclam 1977, S. 107.

Maria Stuart eine Rolle. In die RAF-Thematik des Hörspiels, in diese „Dreiecksgeschichte zwischen Gudrun Ensslin, Andreas Baader und der titelgebenden Ulrike Meinhof, die auf der Folie ihrer Inhaftierung das Thema Macht und Ohnmacht, Macht und Ohnmacht von Frauen, Macht und Ohnmacht von Individuen gegenüber der Gesellschaft thematisieren“²¹⁹, ist ein musikalischer Soundtrack gemischt, der jede der drei einstündigen Folgen mit Gedichtvertonungen aus der deutschen Romantik koppelt, die für die Produktion vom „Münchner Vokalensemble“ neu aufgenommen wurden. Es sind dies in der Reihenfolge der drei Hörspiel-Teilstücke: das von Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio 1840 in der Fortsetzung der von A. Kretzschmer begonnenen Volksliedsammlung *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen* erstmals herausgegebene *Abendlied*²²⁰, die 1838 komponierte Vertonung Friedrich Silchers nach Heinrich Heines im Jahr 1823 für dessen *Buch der Lieder* verfassten Gedichts *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten (Loreley)*²²¹ und das von Friedrich Glück komponierte *In einem kühlen Grunde* auf Grundlage des 1813 im *Deutschen Dichterwald* erstgedruckten und schlicht mit *Lied*²²² betitelten Gedichts Joseph von Eichendorffs. Diese von einem Chor gesungenen Lieder sind als Rahmung um die einzelnen Teilstücke zu verstehen und ergeben in der Verbindung mit einer ebenfalls hörbaren Geräuschmontage, mit den von Elfriede Jelinek selbst eingelesenen Regieanweisungen (das Phänomen der Autorinnenstimme soll in der Folge noch näher erläutert werden), mit dem akustischen Paratext des Rundfunksprechers und mit den Figurenreden ein dichtes akustisches Gewebe, dessen Struktur aus den Einzelaussagen der zueinander montierten

²¹⁹ Arnold, Annegret: „Ulrike Maria Stuart“ – Leonhard Koppelman im Gespräch. 13.4., 22.4. und 27.4.2007, Bayern2Radio. Eine auszugsweise Transkription des Interviews sowie Ausschnitte zum Download sind auf den Webseiten des Bayerischen Rundfunks veröffentlicht: <http://www.br-online.de/kultur-szene/hoerspiel/aktuell/beitraege/02991/index.shtml> (= Webseite des Bayerischen Rundfunks), 29.7.2007.

²²⁰ Bekannt ist das Lied weniger durch seinen Titel, sondern vielmehr durch seine erste Strophenzeile „Kein schöner Land in dieser Zeit“. Das mit der Nummer 274 und der Herkunftsbezeichnung „Vom Niederrhein“ versehene Lied ist im Kapitel VI., das den Titel „Natur und Welt“ trägt, verzeichnet. Vgl. Zuccalmaglio, Anton Wilhelm Florentin von (Hg.): *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen* Berlin: Vereins-Buchhandlung 1840, S. 494-495. Zuccalmaglio tritt im Vorwort unter dem Pseudonym Wilhelm von Waldbrühl auf. Bei dieser Ausgabe handelt es sich um den zweiten Teil der von A. Kretzschmer begründeten Sammlung.

²²¹ Heine, Heinrich: *Buch der Lieder. Text*. In: Windfuhr, Manfred (Hg.): Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Bd. I/1. Düsseldorf: Hoffmann und Campe 1975 (= DHA), S. 207-208. sowie Heine, Heinrich: *Buch der Lieder. Apparat*. In: Windfuhr, Manfred (Hg.): Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Bd. I/2. Düsseldorf: Hoffmann und Campe 1975 (= DHA), S. 877-887.

²²² Eichendorff, Joseph von: *Gedichte, Versepen*. In: Frühwald, Wolfgang / Schillbach, Brigitte / Schultz, Hartwig (Hg.): Joseph von Eichendorff. Werke in sechs Bänden, Bd. 1. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987 (= Bibliothek deutscher Klassiker, 21), S. 84. Vgl. dazu auch den Kommentar Ebda., S. 876-879.

Texte neue Kontexte erzeugt. Zur Verdeutlichung sollen die Montagen ausgewählter Sequenzen mit der möglichsten Präzision hier aufgeschlüsselt werden. Ein Satz von Klaus Schöning muss, da er auch umgekehrt seine Gültigkeit behält, sorgsamerweise vorangestellt werden: „Das Medium verändert die Information: die Texte und Partituren sind ebenso autonom wie ihre akustischen Realisationen.“²²³ In der folgenden Aufschlüsselung werden die Schallereignisse anhand deren Zugehörigkeit zu den Kategorien Sprache, Musik oder Geräusch, sowie nach deren Zeitpunkt des Einsetzens verzeichnet. Soweit diese nach ihrem Einsetzen parallel nebeneinander verlaufen, wird dies ebenfalls dargestellt, wobei die minimalste Präzision der Angaben im Sekundenbereich liegt:

h:mm:ss	Sprache	Musik	Geräusch
0:00:00		[Chorgesang, durchgehend]: Kein schöner Land in dieser Zeit als hier das unsre weit und	
0:00:10		breit	[3x kurzes, metallisches Klopfen]
0:00:11	[Sprecher]: Elfriede Jelinek.	wo	
0:00:13	[Sprecher]: Ulrike Maria Stuart.	wir uns finden wohl	[Einblendung: Summen bei Mittelwelle-Radioempfang]
0:00:15		unter Linden zur Abendzeit. Wo wir uns finden, wohl unter Linden zur Abend-	[Radiosprecher, 3x kurzes, metallisches Klopfen, fortwährendes Summen und Pfeifen von MW-Radioempfang]: <i>Ulrike Meinhof hatte bei ihrer Festnahme keine Ähnlichkeit mehr mit früheren Fotos. Sie ist abgemagert und, so der Eindruck der Polizei, physisch und psychisch am Rande der Erschöpfung. Dennoch leistete die 37-jährige bei ihrer Festnahme heftigen Widerstand.</i>
0:00:30	[Sprecherin, Elfriede Jelinek]: Grundsätzliches mit einem schönen Gruß, einem gehörigen Schuss von der Autorin.	- zeit. Da haben wir so manche	[Radiosprecher, Summen und Pfeifen von MW-Radioempfang]: <i>Sie war jedoch nicht bewaffnet ...</i> [Radiosprecher und Radioempfangsgeräusche werden leiser und enden]
0:00:36	Ein Problem wird sein, dass die fast immer gebundene Sprache des Textes, Jamben, Trochäen, eine Höhe herstellt, die unbedingt konterkariert werden muss von der Regie. Die Figuren müssen sozusagen fast jeden Augenblick von sich selbst zurückgerissen werden, um nicht mit sich selbst ident zu werden. Der Gegenstand – sie selbst – zu dem sie immer wieder zurückkehren wollen, obwohl sie ihn selber gemacht haben und wissen müssten, dass er ihr eigenes Konstrukt ist, ein schiefes,	Stund', gesessen da in froher Rund'. Und taten singen, die Lieder klingen im Eichengrund. Und taten singen, die Lieder klingen im Eichengrund. Dass wir uns hier in diesem Tal, noch treffen so viel hundertmal. Gott mag es schenken, Gott mag es	

²²³ Schöning, Klaus: *Anmerkungen*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel. Texte. Partituren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 7.

	schlecht zusammengezimmerter Brettergerüst, muss vielfältig gebrochen werden, wie die Äste eines Baumhauses, wo das Ganze übrigens gut spielen könnte. Denn diese Figuren sind ja nicht sie selbst, sondern, nein, auch nicht einfach die berühmten, mir inzwischen längst lästigen Sprachflächen, sondern Produkte von Ideologie. Das muss also so inszeniert	lenken, er hat die Gnad'. Gott mag es schenken, Gott mag es lenken, er hat die Gnad'. Nun, Brüder, eine gute Nacht,	
0:01:35	werden, dass die Figuren	der Herr im	[3x kurzes, metallisches Klopfen]
0:01:37	quasi neben sich selber herlaufen,	hohen	[2x kurzes, metallisches Klopfen]
0:01:39		Himmel	[3x kurzes, metallisches Klopfen]
0:01:40	dass eine Differenz erzeugt wird	wacht.	
0:01:42			[2x kurzes, metallisches Klopfen]
0:01:43	und zwar von ihnen	In seiner	
0:01:44	selber.	Gü-	[4x kurzes, metallisches Klopfen, etwas schneller]
0:01:47		-ten uns zu behüten [Chor bricht ab]	[1x kurzes, metallisches Klopfen]

Bereits in dieser Anfangssequenz von etwa zwei Minuten Länge, noch vor dem Einsetzen der Figurenreden, ist die dramaturgische Umsetzung von Teilen des Regieanweisungstextes immanent. Die Konterkarierung der von der Autorin getätigten Reflexion über die Gebundenheit der Sprache im Stück wird durch das akustisch nicht vordergründige, jedoch kontinuierlich eingesetzte metallische Klopfen erzeugt, das zwei Zugänge anbietet, indem es abwechselnd den Rhythmus des parallel Gesprochenen verstärkt oder aber a-rhythmisch bricht – die Intensität der Montage rahmt die von der Autorin gesprochene und von Chorgesang begleitete Einleitungspassage und markiert dessen Ende mit zunehmender Frequenz, um dann mit dem letzten Schlag die gesamte Einleitungssequenz zu beenden, worauf nach einem harten Schnitt (der Chor bricht plötzlich ab) die erste Passage der von zwei Frauenstimmen gesprochenen „Prinzen im Tower“ folgt.

Die Wahl des musikalischen Themas für dieses erste Teilstück lässt – und auch wenn der Eindruck höchst flüchtig ist – auf die bereits am Beginn der Hörspielrealisierung von *Wolken.Heim.* erklingende Melodielinie schließen, die ein musikalisches Zitat und eine Variation der Gesangsmelodie der jeweils ersten Reimzeilen des bei *Ulrike Maria Stuart* gesungenen *Abendlieds* ist. Hier wird also auf der Realisierungsebene des Hörspiels an die thematische Verwandtschaft beider Texte – die RAF wirkt als ein wesentlicher intertextueller Bestandteil in *Wolken. Heim.* – in Form dieser versteckten melodischen Überschneidung erinnert, so wie auch Passagen des Figurentexts an den Wortlaut in *Wolken.Heim.* anknüpfen: „[...] doch wir stehen wieder auf, egal von wo, nur keine Sorge.“²²⁴

²²⁴ *Ulrike Maria Stuart*. Zweiter Teil, BR 2007. Regie: Leonhard Koppelman, Erstsending: 22.4.2007, Bayern2Radio. 00:46:02 – 00:46:07 (= Transkription aus der Hörspielfassung).

Die als musikalische Leitmotive und Umrahmungen fungierenden Gesangsstücke aus dem Repertoire identitätsstiftenden deutschen Liedguts des 19. Jahrhunderts lassen durch die Montage neue Lesarten zu, es werden Bezüge und Analogien zwischen den Liedtexten und dem Hörspieltext insgesamt, aber auch zu jenen Textstellen, die in der Montage unmittelbar mit dem Lied einhergehen, hergestellt. Bereits die erste Liedzeile „Kein schöner Land“ eröffnet aus seiner eigenen Tradition heraus einen globalen Bezug zur Bedeutungsebene „Deutschland“, in deren Rahmen sich die Fokussierung auf die Themen Deutschen Herbst und RAF eben auch vollzieht. Eine eröffnende Verortung bietet folglich auch die Textzeile im Lied „wo wir uns finden, wohl unter Linden zur Abendzeit“, die parallel zur Einspielung von (antiquiert klingenden) Geräuschen des Sendersuchlaufs eines Radiogeräts und einem daraufhin einsetzenden Nachrichtensprecher – die Festnahme Ulrike Meinhofs verkündend – verläuft. Diese Stelle zeigt bereits die fortwährende mehrfache Codierung: Das „wir“ im Liedtext wird verdoppelt von einem zum Beginn noch nicht näher bekannten multiplen Stimmen-Wir im Text, hin zu jenem Wir, das letztlich ein Phänomen des Radiohörens darstellt: eine kollektive, in der Zahl unbekannte Zusammenkunft auf Distanz all jener, die dem Hörereignis auf Empfängerseite beiwohnen. So wird auch die parallel montierte Stimme des Nachrichtensprechers samt aller stereotypischen Begleitgeräusche, die mit dem hereinzitieren längst vergangener Rundfunkästhetik einhergehen, zu einem hybriden Ereignis: als zitiertes radiophones Archivmaterial, das selbst in einen neuen fiktionalen bzw. dramatisierten Ablauf eingebettet ist und auf diese Weise eine doppelte Ansprechfunktion ausübt. Das „Wir“ kann gespalten werden in ein hereinzitiertes, zeitgeschichtliches und in ein aktuelles, neu rezipierendes Empfänger-Wir.

Die klangästhetisch und chronologisch als akustisches Zitat montierten Radiostimmen kehren in periodischen Abständen wieder und fungieren als Rahmen für die ausgesparte Erzählung, als Ersatz für einen erzählerischen Rahmen im erzählerlosen Stimmenspiel. So folgt auf die Mitteilung von der Verhaftung Ulrike Meinhofs zu Beginn ein Zitat, das die literarisierte Kommunikation zwischen den beiden weiblichen Protagonistinnen über ein akustisches Dokument verdeutlicht und über seinen Klangcharakter – schlechter, von Störgeräuschen durchzogener Empfang einer Radioübertragung – den Aspekt des Zurückblickens verdichtet, der dem gesamten Text innewohnt und der auch, wie der Auftritt der Engelsfigur, die Anspielung auf das von Walter Benjamin im Zusammenhang mit dessen Geschichtsbegriff beschriebene Bild hervorkehrt. Zuhörer wie Figuren hören und sprechen

fortwährend aus der in die Vergangenheit gerichteten Perspektive und haben ihr Ohr in die Schallwelt des Radioarchivs gerichtet. Hier spielen historische Bruchstücke und eine akustisch wahrnehmbare Klangarchäologie dramaturgisch zusammen, wenn die trockene und emotionslose Stimme eines anonymen Berichterstatters eingeblendet wird: „Da diese Mitteilung Gudrun Ensslins nur über Helfer aus der Gruppe aus der Haftanstalt an Ulrike Meinhof gelangt sein kann, hat die Bundesanwaltschaft ein Ermittlungsverfahren wegen Unterstützung einer kriminellen Vereinigung eingeleitet.“²²⁵ Die Ästhetik des Archiv-Radiotons und die Einspielung des Chorgesangs dienen einer narrativen Gliederung der Textmassen. Im dritten Teil des Hörspiels helfen beide Elemente bei der Verdichtung des Niedergangs der Protagonistinnen, die Radiostimmen berichten von den RAF-Selbstmorden, zugleich löst Eichendorffs Text zur Komposition *In einem kühlen Grunde* eine Überdetermination aus und wird selbst wiederum überdeterminiert: Ulrike Meinhof und „Mein Liebchen“, das Mühlenrad und die Strafanstalt Stuttgart-Stammheim, der Selbstmord und das besungene „Verschwinden“, die „Treu“ und die Beziehung zu Andreas Baader – als diese Konstellationen werden durch die Montage der Elemente herbeizitiert und nehmen in kürzester Form bereits chorisch vorweg, was dieser Beginnsequenz in der Figurenrede nachfolgt, welcher Bogen also in diesem dritten Teil des Hörspiels gespannt wird.

h:mm:ss	Sprache	Musik	Geräusch
0:00:00			[5x kurzes, metallisches Klopfen]
0:00:01		[Chorgesang, durchgehend]: In einem kühlen	
0:00:04		Grunde,	[2x kurzes, metallisches Klopfen]
0:00:07		da geht ein Mühlenrad. Mein Liebchen ist verschwunden, was dort gewohnt	[fortgesetztes, gegen den Rhythmus des Chorgesangs gesetztes metallisches Klopfen]
0:00:23	[Sprecher]: Elfriede Jelinek. Ulrike Maria Stuart.	hat. Mein Liebchen	
0:00:26		ist verschwunden, was dort gewohnt hat. Sie hat mir Treu' versprochen, gab mir ein' Ring dabei. Sie hat die Treu' gebrochen, das	[Radiosprecher, Summen und Pfeifen von MW-Radioempfang, blendet langsam ein]: <i>Guten Abend, meine Damen und Herren. Die Anarchistin Ulrike Meinhof, eine der Angeklagten im Baader-Meinhof-Prozess, hat sich das Leben genommen. Sie wurde heute früh in ihrer Zelle in Stuttgart-Stammheim tot aufgefunden. Nach Angaben der Behörden erhängte sich die 41-jährige mit einem Streifen von ihrem Handtuch am Fenstergitter. Der Selbstmord von Ulrike Meinhof kam für die Behörden völlig überraschend. So sei sie auch nicht besonders überwacht worden. Nach Angaben von Bundesanwalt Kaul hat es aber seit einiger Zeit zwischen Ulrike Meinhof und Andreas Baader gewisse</i>

²²⁵ Ebda., 00:47:07 – 00:47:21.

			<i>Spannungen gegeben.</i>
0:00:59	[Sprecherin, Elfriede Jelinek]: Drittes Teilstück. Und Action!	Ringlein sprang entzwei.	

Der dramaturgische Einsatz musikalischer, dem Text beigelegter Mittel bei den beiden Produktionen *Bambiland* und *Ulrike Maria Stuart* ist allein in seinem repetitiven Charakter vergleichbar. In beiden Hörspielen strukturiert der Inhalt der musikalischen Montageebene die Wortkaskaden der Figuren. Die Hörspielmusik bei *Bambiland* ist allerdings nicht direkt zum gesprochenen Text montiert und erfüllt dramaturgisch viel eher die Funktion einer Auflockerung, einer Art Pausenmusik, eines sich wiederholenden Refrains, der sich durch das ganze Stück hindurchzieht. Die Realisierung von *Bambiland* steht im hörbaren Gegensatz zur bereits davor erfolgten Bühnenszenierung durch Christoph Schlingensiefel. In der Rezension zur CD-Veröffentlichung nennt Christiane Zintzen den Regisseur Karl Bruckmaier einen „Puristen“ und stellt dessen „stupende[r] Texttreue“ der „Schlingensiefel’schen Zirkensik“ gegenüber. „Satz für Satz, Strophe für Strophe geben die virtuos aufeinander eingespielten Stimmen in Takt, Fortführung und Reprise den Text als zügige Motette, somit eine perverse Paraphrase auf Monteverdis *„Madrigale von Krieg und Liebe“* intonierend“²²⁶, so die Kritik Zintzens weiter, um zuletzt einen weiteren Begriff aus der Musiktheorie vergleichend heranzuziehen, nämlich in der Feststellung der „Strenge, mit welcher Bruckmaier den Text der Orgelspielerin Elfriede Jelinek als Fuge inszeniert.“²²⁷ In der Radiofassung werden zur Textgrundlage des Theatertextes *Bambiland* weiters Splitter der *Babel*-Monologe *Irm sagt*, *Margit sagt*, *Peter sagt* hinzugezogen. Alle drei Teile werden umrahmt von dem eigens für die Produktion komponierten *Babel-Song*, dessen musikalisches Thema wahlweise gesungen oder instrumental in mantraartigen Wiederholungsschleifen abläuft, der in der Refrainzeile „Und wir sagen Ja zur modernen Welt“ endet. Die harmonische Struktur der mit akustischen Gitarren und Glockenspiel sowie sparsamen elektronisch erzeugten Rhythmussegmenten vorgetragenen Songs der an der Produktion beteiligten Band „FSK“ weist eine in Rock- und Popmusik sehr gebräuchliche und wohl auch dadurch simplifizierend wirkende (Christiane Zintzen: „infantile Interludien“²²⁸) Tonstufenfolge, nämlich I-IV-ii-V, auf.

Während die Autorin bei *Ulrike Maria Stuart* noch einen „gehörigen Schuss“ abfeuert und

²²⁶ Zintzen, Christiane: *Elfriede Jelinek. In Kanon und Fuge. Bambiland*. In: Neue Zürcher Zeitung, 7.6.2006.

²²⁷ Ebda.

²²⁸ Ebda.

merklich bestimmte Vorgaben („das muss also so inszeniert werden“) formuliert, ist der Beginn von *Bambiland* in mehrfacher Form vage gehalten und bewusst auch mit improvisatorischen Elementen versehen. So beginnt die Regieanweisung, von Jelinek vorgelesen: „Ich weiß nicht, ich weiß nicht [...]“ eher zögerlich, um von einem Auftakt der Hörspielmusik abgelöst zu werden, der einen alten Kunstgriff aus Mauricio Kagels (*Hörspiel*) *Ein Aufnahmestand* wiederholt, in dem die akustischen Ereignisse der Hörspielproduktion selbst zum Thema werden: Studiogeräusche sind zu hören, ein Husten, ein „Okay, machen wir einfach mal“ und „Wir würden jetzt mal so“²²⁹. Eine Anspielung auf die geplante und gespielte Spontaneität der ersten Theaterinszenierung durch Schlingensiefel ist nicht ganz von der Hand zu weisen, ein saloppes „machen wir einfach mal“, das im Hörspiel angesichts der textnahen Disziplin der vier Sprecherstimmen aber nur eine Geste bleibt. Darauf setzt die Intro-Musik ebenfalls eher zaghaft denn bestimmt ein, noch in den ersten Takten werden einzelne Instrumente kurz ausgeblendet, danach in angepasster Lautstärke wieder hinzugemischt – Produktionsästhetik aus dem Studioalltag.

Kagel nahm bereits 1970 vorweg, was uns in den aktuellsten Jelinek-Produktionen am Rundfunk wieder begegnet: „Beim Hören von Hörspielen indessen rezipierte ich des öfteren die unhörbaren Regieanweisungen eher als Textvorlage, als das eigentliche Manuskript.“²³⁰ *Bambiland* und *Babel* verschmelzen in der Hörspielfassung zu einem gemeinsamen neuen Text, dessen Stimmen in dieser Konstellation weder in der Theatertextvorlage noch im eher pragmatisch gehaltenen Hörspieltyposkript vollständig nachvollzogen werden können, sondern ihre Distinktionsmerkmale alleine auf akustischer Ebene entfalten. Die durch die Sprecherauswahl vordefinierten „Typen“ – Christiane Zintzen ortet hier die „Frau/Medienkonsumentin“, im Wiener Slang das „Ressentiment aus dem Bauch“, den „Talkmaster/die Werbefläche“ und zuletzt die getragene Sprache der echten oder vermuteten Zitate aus Aischylos’ *Persern*²³¹ – tragen zu einer Aufspaltung des Textes bei und öffnen gerade durch ihre Verschiedenartigkeit im Zusammenklang einen direkten Vergleich zur Instrumentierung (Mundharmonika, Gitarre, Glockenspiel, Drumcomputer) des *Babel-Songs*, des sich immer wiederholenden Musikstücks. Dass hier die Vierzahl ihre Fortsetzung findet, sei angemerkt. Der von Bärbel Lücke so genannte „*Bambiland-Polylog*“²³²

²²⁹ *Bambiland*. Erster Teil, BR 2005. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsendung: 18.11.2005, Bayern2Radio.

²³⁰ Kagel, Mauricio / Schöning, Klaus: *Gespräch*. In: Schöning, Klaus: *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, S. 229.

²³¹ Zintzen, Christiane: *Elfriede Jelinek. In Kanon und Fuge. Bambiland*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 7.6.2006.

²³² Lücke, Bärbel: *Zu Bambiland und Babel. Essay*. In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg:

wurde auf vier Größen, vier Sprech-Einheiten reduziert und damit von Regisseur Bruckmaier die Textebene und deren Vermittlung in den Vordergrund gerückt, ein Brückenschlag zum Rezipienten, der, angesichts der Textmasse und Hördauer der Gesamtproduktion, sicherlich als das große Verdienst dieses Hörspiels bezeichnet werden kann.

6. Die Stimme der Autorin

So bliebe denn übrig, zu *sprechen* und die Stimme in den Gängen *widerhallen* zu lassen, um den Mangel an Präsenz zu supplementieren. Das Phonem, der Laut ist das *Phänomen des Labyrinths*. So ist der Fall der *phoné* beschaffen. Sich gegen den Himmel erhebend, ist sie die Spur des Ikarus.²³³

Im April 2007 ist sie wieder aufgetaucht, meldete sich wieder zurück aus der seit der Nobelpreisvergabe selbst gewählten Rückzugsstellung. Nicht die spärlich gegebenen Interviews anlässlich ihres ausschließlich auf ihrer Webseite erscheinenden Romans *Neid* sind hier gemeint, sondern ein tatsächliches Auftreten der Autorin weitab der Nachrichtenöffentlichkeit: Elfriede Jelinek scheint als eine der Sprecherinnen ihres neuesten, vom Theater text ausgehenden mehrteiligen Hörspiels *Ulrike Maria Stuart* auf.

Die Einbeziehung der Autorin in die Realisierung ihrer Hörspiele fand erstmals statt mit *Präsident Abendwind*, jenem Hörspiel, für das sie 1992 letztmals selbst die für die Realisierung dramatisierte Fassung herstellte. Der Titel und die Szenenanweisungen wurden hierfür von Elfriede Jelinek eingelesen. Dieses Verfahren wurde bei den Produktionen von *Bambiland* in Ansätzen (hier liest Elfriede Jelinek nur am Beginn des ersten von drei Teilen als eine völlig sterile Stimme, frei von jeder Raumcharakteristik des Klangs, die Regieanweisung des Theater textes) und wesentlich zentraler noch bei *Ulrike Maria Stuart* wieder aufgegriffen. Bei *Das Schweigen – Vox Feminarum* und bei *Ikarus – ein höheres Wesen* kam ihrer Stimme hingegen die weitaus zentralere Bedeutung als akustisches Gestaltungselement zu. Die für das Projekt *Der Mann ohne Eigenschaften. Remix* eingelesene Fassung von *Moosbrugger will nichts von sich wissen* könnte überhaupt als Ersatz für die bei Jelinek schon längst nicht mehr üblichen Autorinnenlesungen vor Publikum auf der Ebene von Rundfunksendung und Tonträgerveröffentlichung bezeichnet werden.

6.1. Puppe und Perücke: Jelinek als Versatzstück ihrer selbst

Jelineks akustische Auftritte in ihren Hörspielrealisierungen können im Zusammenhang mit der Einbeziehung ihrer Person als Autorin bzw. einer an ihre reale Person geknüpften

²³³ Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen*, S. 165.

Im französischen Original sind die Begriffe *voie* (Spur) und *voix* (Stimme) homophon, wie der Anmerkung des Übersetzers zu entnehmen ist. Ihre Überschneidung somit von Derrida beabsichtigt.

und zusammen mit den *dramatis personae* auftretende Autorinnenfigur in Theater und Film gesehen werden. So wenige Belege für eine Selbstreflexion ihres direkten oder indirekten Mitwirkens an künstlerischen Werken außerhalb ihrer unmittelbaren Literaturproduktion vorliegen, können diese dennoch in die Betrachtung ihrer Autorinnen-Figur als Stimme in akustisch-performativen Werken einbezogen werden. Die Integration der Autorin als aufblasbare Sexpuppe in Frank Castorfs Inszenierung des Stücks *Raststätte oder sie machen's alle* oder aber die bei Nicolas Stemmann bereits zum Repertoire gewordene „Jelinek-Perücke“ reihen sich ein in eine Tradition der Selbstverständlichkeit, mit der Elfriede Jelinek als Figur oder aber nur ein Element, das auf sie verweist, in künstlerische Umsetzungen ihrer Texte eingebunden wird. Die in Japan aufgeführte szenische Lesung von *Macht nichts*²³⁴ bediente sich des Bildnisses Jelineks in Form zweier Porträtfotografien, die einem Altarbild gleich hinter den Schauspielern montiert waren. In Schlingensiefels *Area 7* war die lesende Autorin als Projektion auf ein sich drehendes Rad integriert, und in Stemmanns *Ulrike Maria Stuart* war kein Auslangen zu finden ohne eine übermannshohe Porträtfoto-Projektion – zusätzlich zur bereits stereotypen „Perücken-Tolle“. Das „Auftreten“ ihrer Texte evoziert in einem Überschneidungsbereich zugleich eine entweder figürliche, bildliche oder eben akustische Realisierung der Autorinnenfigur selbst, zumeist ein Porträtblick, in Fortsetzung jenes Angeblicktwerdens durch die Autorin, das allen BesucherInnen beim Aufrufen ihrer eigenen Webseite²³⁵ widerfährt. „Ich aus meinem Körperhaus hinausbefördert, sozusagen aus meiner üblichen Verhaltenheit und in ein anderes Verhalten hinein, das nicht meins war, aber ich sollte es trotzdem sein. Jeder hat mich doch am Aussehen erkannt“²³⁶, reflektiert Jelinek ihr „fremdes Ich“, mit dem sie in Castorfs Inszenierung konfrontiert war.

Der Klang von Jelineks lesender Stimme in Hörspielen, bei Performances oder Inszenierungen arbeitet mit dem Wiedererkennungseffekt und dem mit ihrer Stimme erzeugten Authentizitätsmerkmal. Wenn Elfriede Jelinek, Szenenanweisungen oder auch andere Textpassagen lesend, zwischen jenen von einer Hörspielregie inszenierten und von Schauspielern akustisch erweckten Sprachfiguren zu hören ist, bleiben jene Fäden gespannt, die

²³⁴ *Macht nichts*, The Theater Tramm, Tokyo 2006. Inszenierung: Peter Gößner, Uraufführung 6.3.2006, Setagaya Public Theater.

²³⁵ N. N.: *Elfriede Jelinek Homepage*. In: <http://www.elfriedejelinek.com> (= Webseite von Elfriede Jelinek), 23.9.2007.

²³⁶ Jelinek, Elfriede: *Die Puppe*. In: Das allerletzte Schauspielhaus Magazin. Eine Rückschau von Oktober 1993 bis Juni 2000, Mai 2000.

selbst noch in der Performativität des Hörspiels den Bezug zur Textwerdung, zum Schreibprozess aufrecht erhalten. Mit Walter Benjamin wäre ein Doppelspiel mit Autorin und Werk, erstere über die Realisierung in ihren eigenen Text eingeschrieben, im Vergleich zum anspielungsreichen Regieeinfall am Theater die weitaus exponiertere Technik, denn auf der Bühne bleiben eine Jelinek-Puppe (vielmehr ein Automat, Jelinek-Texte reproduzierend), eine Jelinek-Projektion, eine Jelinek-Perücke²³⁷ letztlich nur die Anspielung auf die dahinter stehende lebendige Person²³⁸, während deren bloße Stimme im Hörspiel ein vollständiger Auftritt auf der Sinnesebene des Hörens ist und nicht nur der Umweg einer Anspielung, eines Personenzitats, eines „Fetischs“, gemäß des lateinischen Wortes „facticius“ – nachgemacht. Die Aufzeichnung der Autorinnenstimme, einen zuvor verfassten Text einlesend, ist ein Heraustreten aus einer Nur-Existenz als Textproduzentin. Elfriede Jelineks Biographie lässt die Eigenbeteiligung an der Realisierung ihrer Werke nicht als die Regel, jedoch als regelmäßig auftretende Aktivitäten nachvollziehen, die ein Pendant oder einen Ausgleich zu jenem großen Fehlen der im Literaturbetrieb allenorten üblichen Autorenlesungen bei Jelinek darstellen.

6.2. Selbsteinschreibung in den Text

Die Beteiligung der Autorin an der Realisierung eigener Texte ist dabei nicht als Eigeninitiative zu verstehen, vielmehr als ein „Beteiligt werden“, das – den Blick auf die Hörspielproduktionen gerichtet – mehrheitlich auch im Umfeld des Bayerischen Rundfunks zu finden ist. Über einen längeren Zeitraum gesehen, finden hier auch Wiederholungen statt: Jelineks Teilnahme am Doppelprojekt *Flashforward*, das von Eran Schaerf und Eva Meyer am Bayerischen Rundfunk im Jahr 2004 einerseits als Hörspiel andererseits aber auch als Film realisiert wurde und ihr Mitwirken am Film *Was die Nacht spricht* im Jahr 1987 zeigen beide Male die Autorin als agierende Person, jeweils einen von ihr beigesteuerten Text sprechend und dabei im Filmbild anwesend. Die Teilnahme wurde von Jelinek 1987 in ei-

²³⁷ Zum Requisit der Jelinek-Perücke in Nicolas Stemanns Inszenierungen und zur selbstreflexiven Autorinnenrolle im Text und auf der Bühne vgl. weiterführend Dürbeck, Gabriele: *Monolog und Perücke. Nicolas Stemanns Inszenierungen von Elfriede Jelineks Das Werk, Babel und Ulrike Maria Stuart*. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (=Theater und Universität im Gespräch, Band 5), S. 81-93.

²³⁸ Vgl. dazu Benjamin, Walter: *Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit*. In: Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 397.

ner Weise begründet, die auch 17 Jahre danach für plausibel erachtet werden kann: „Ich liebe die Atmosphäre von Dreharbeiten sehr, sie ist für mich eine Therapie gegen die totale Vereinsamung und Vereinzelung der Arbeit am Schreibtisch. Und man macht was anderes als man sonst macht. Das ist sehr wichtig für mich, denn ich mache auch das, was ich sonst mache, nicht gern.“²³⁹

„Der Platz des Autors beim Schreiben eines Films ist hinter dem Schreibtisch [...]“²⁴⁰, beginnt Joachim Paech einen Text zu diesem Thema bewusst provokant, um dann auf die „Politique des Auteurs“ zu sprechen zu kommen, die den Platz des Autors vom Schreibtisch weg auf die Produktionsebene des Mediums verschiebt. Dies geschah im Fall Elfriede Jelineks erstmals bei der Entstehung von *Die Ramsau am Dachstein*, ein Film, der bewusst die Autorin als Figur in den Bildaufbau einerseits und ihre Stimme aus dem Off oder aber direkt zur Vermittlung eines politischen und narrativen Kommentars andererseits mit einbezieht. Das in zeitlicher Folge nach dem Film entstandene und von Elfriede Jelinek original verfasste Hörspiel *Porträt einer verfilmten Landschaft* räumt der Figur „Autorin“ bereits in der vor der Realisierung bestehenden Skriptfassung einen zentralen Platz ein. In diesem „Hörstück von Elfriede Jelinek“ ist die Autorin fixes Mitglied eines Figurenrepertoires, das, auf reale Personen, die teils dem Film *Die Ramsau am Dachstein* entstammen, beziehend, im Hörspiel verfremdet und in Aussagen und Charakterisierung zugespitzt wirkt. Die Autorin, in Hörspiel und Film von Elfriede Jelinek selbst dargestellt und gesprochen, erhält in der Figurenbeschreibung einen (maßgeschneiderten) Sprechduktus zugewiesen, der vorausdeutend auch für „Auftritte“ der Autorin in späteren Hörspielrealisierungen nicht gänzlich von der Hand zu weisen ist.

AUTORIN – (sehr kühle Frauenstimme, spricht etwas flüchtig; kein Akzent!)²⁴¹

Diese 1977 noch offene und intentionale Inszenierung der Autorin-Figur durch Elfriede Jelinek mit dem Zweck eines politisch aufklärerischen Auftretens hat sich in einem längeren Prozess öffentlicher Diskurse, Interventionen und Rückzüge gewandelt zu einer weitgehend indirekten Einbeziehung dieser – auf bestimmte Weise immer noch mit der „Auto-

²³⁹ Jelinek, Elfriede: *Über das Sprechen im Film*. In: Falter 39/1987.

²⁴⁰ Paech, Joachim: *Der Platz des Autors beim Schreiben des Films*. In: Ingold, Felix Philipp / Wunderlich, Werner (Hg.): *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*. St. Gallen: UVK Fachverlag für Wissenschaft und Studium 1995, S. 103.

²⁴¹ Jelinek, Elfriede: *Porträt einer verfilmten Landschaft*. Unveröffentlichtes Hörspieltyposkript, SDR 1977.

rin“ aus Porträt einer verfilmten Landschaft verwandten – Figur durch Dritte: durch Theater- und Hörfunkregisseure, in Sound-, Video- und Performancekonzepten.

Evelyne Polt-Heinzl weist auf den Kontrollverlust hin, der mit der Bild-Produktion zur eigenen Person in der Medienmaschinerie einhergeht und anhand des hinlänglich dokumentierten Umgangs²⁴² mit der Autorin-Figur Jelinek in der medialen Öffentlichkeit nachvollzogen werden kann.²⁴³ Die Stimm-Produktion als ein Gegenmodell lässt dagegen genügend Raum für eine mediale Distanz bei gleichzeitiger Präsenz, wohl auch bedingt dadurch, dass das Spiel mit dem Selbst im Medium Radio und in der geschützten Form des Hörspiels nicht (mehr) zu einer Ikonisierung taugt. Die Beteiligung der Autorin auf der Ebene der Stimmaufnahme für ein Hörspiel oder ein darüber hinausgehendes künstlerisch-akustisches Projekt im Rundfunk nützt bewusst den Effekt des akustischen Wiedererkennens jener Person, die im Hintergrund ihrer Texte als literarische Autorin agiert. Der Begriff der Autorschaft zeigt sich hier mehrdimensional, nämlich über den von Foucault behandelten Text-Autor hinausreichend: Die sich außerhalb des rein literarischen Diskurses konstituierende Autorin als Person im Radio, als Radiostimme. „Die Stimme, nicht das Wort und noch weniger die Nichtsichtbarkeit ist die ästhetische Besonderheit des Hörfunks. Im Anfang der hörfunkeigenen Kunstgattungen war nicht das Wort, sondern das technische Publikationsmedium und die darüber vermittelte Stimme“²⁴⁴, merkt Dieter Hasselblatt in seiner Beschreibung der „Stimme als Dramaturgicum“ an, in der er weiters auf den wesentlichen Aspekt der Trennung von Person (im Fall Jelineks: die Person der Autorin) und Stimme sowie die in erster Linie über das technische Medium empfundene Vermittlung beim Hörer hinweist²⁴⁵, womit die Reproduzierbarkeit untrennbar verbunden ist.

²⁴² Vgl. dazu: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2002.

²⁴³ Vgl. Polt-Heinzl, Evelyne: *Bilder.Schreiben. Über Elfriede Jelineks Umgang mit Vordergrund, Hintergrund und Übermalung*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Diskurse. Kontexte. Impulse., Band 3), S. 451.

²⁴⁴ Hasselblatt, Dieter: *Die Funkerzählung*. In: Rüber, Günter / Hasselblatt, Dieter (Hg.): *Funkerzählungen*, S. 252.

²⁴⁵ Ebda., S. 253.

6.3. Die Rückkehr der Autorin im Radio

„Die Autorin ist am Apparat – oder ist sie drinnen, im Apparat?“²⁴⁶, fragt Christiane Zintzen in ihrer Hörcollage zur 40-jährigen Wechselbeziehung zwischen Elfriede Jelinek und dem Rundfunk. Dieses Naheverhältnis zum Medium gilt sowohl für nichtliterarische wie literarische Inhalte. In der dreiteiligen Realisierung des Textes Ulrike Maria Stuart erklingt die Stimme der lesenden Autorin in einem künstlichen Raumhall, wie aus einem Saal, der mit dem Mikrofon beschallt wird, bewusst eine Außenposition der Sprechenden evozierend – eine Außenstehende inmitten von Sprachfiguren, denen selbst kein „Innen“ zugestanden wird, die bei Jelinek immer schon „neben sich“ stehen. Diese Manifestation der Autorin steht den medialisierten und ikonisierten Großflächenporträts in den bereits genannten Bühneninszenierungen insofern gegenüber, als diese Oppositionen bereits Gegenstand einer sehr frühen Gegenüberstellung in einer Debatte um Radio und Fernsehen waren, wie Clas Damman zusammenfasst, der zugleich kein dem „unerhörten Hör- und Stimm-Erlebnis des Rundfunks vergleichbares Schau- und Bild-Ereignis“²⁴⁷ festzustellen vermag. Wenn zum Beginn des Hörspiels *Ulrike Maria Stuart* die Autorin Elfriede Jelinek mit nachhallenden Worten spricht, so erklingt ihre Stimme fern der ihr natürlichen Körperlichkeit. Die Autorin selbst spricht körperlos, folglich auch ohne sichtbare Mimik oder Gestik, sie ertönt als „ein technisch aufgerüstetes Organ, dessen Körper [...] von der Technik schlicht ersetzt wird. [...] Sie [die Stimme, Anm.] hat sich emanzipiert von ihrer greifbaren Körperlichkeit, sie ist jetzt eigentümlich luftig und materiellos.“²⁴⁸ Der Einsatz dieser, von Damman beschriebenen, technisierten Körperlosigkeit der Stimme beschränkt sich im Falle Jelineks nicht nur auf die bereits genannten Werkrealisierungen im Rundfunk, sondern bewährte sich auch in der Kombination mit Tanztheaterinszenierungen, die sich der elektronisch überformten und einmontierten (Vor-)lesestimme der Texturheberin selbst bedienen. Die Technisierung und Entkörperlichung kommt besonders bei den beiden „Radio-kunst“-Produktionen für den ORF, *Ikarus, ein höheres Wesen* und *Das Schweigen – Vox*

²⁴⁶ Zintzen, Christiane / Petermichl, Karl: *Einatmen Ausatmen: Elfriede Jelinek in Figuren der Radiophonie*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Diskurse. Kontexte. Impulse., Band 3), DVD-Beilage.

²⁴⁷ Damman, Clas: *Stimme aus dem Äther – Fenster zur Welt. Die Anfänge von Radio und Fernsehen in Deutschland*, S. 33.

Die „Unmittelbarkeit des medialen Dabeiseins“ allerdings wird als „[d]as wirklich Sensationelle beim Fernsehen“, verglichen mit dem Radio, bezeichnet.

²⁴⁸ Ebda., S. 34.

Feminarum zur Geltung, ja, ist Teil des Konzepts.²⁴⁹

Der Choreograph Bernd R. Bienert muss hierbei als maßgeblicher Verwirklicher solcher Konzepte, die sich anstelle eines Librettos eines „Textes für den Tanz“ bedienen, genannt werden. Der Text zum Ballett *Unruhiges Wohnen* sollte demnach „im originalen Wortlaut und von Elfriede selber gesprochen werden“²⁵⁰, so Bienert – im Endergebnis wurde die eingeleseene Stimmaufnahme Jelineks vom Komponisten Roman Haubenstock-Ramati am Computer mittels elektronischer Nachbearbeitung aufgesplittert und mit Instrumentenklängen verknüpft. Es ist dies eine Verfahrensweise, die sich wieder rückbeziehen lässt auf jene Feststellungen, die zuvor im Kapitel „Partituren für den Rundfunk“ erhoben wurden – die zum musikalischen Instrument geformte Autorinnenstimme wird so zum Interpretationsmittel textueller Eigenkompositionen.

Die mit der Stimme der Autorin gesprochenen Passagen in *Ulrike Maria Stuart* sind montiert als Regieanweisungen der vor der interessierten Öffentlichkeit verschlossenen Textvorlage, die zugleich die Grundlage für die Theaterinszenierungen ist. Diese Anweisungen sind im Umfang von etwa eineinhalb Seiten im Manuskript dem eigentlichen Drama vorangestellt. Sie nehmen jenen Platz ein, an denen etwa bei den frühen Hörspielen *Wien West* oder *Kasperl und die dicke Prinzessin* noch ein leicht übermütiger, sein ironisches Kommunikationsspiel mit den Hörern treibender Hörspielerzähler überaus aktiv als Kommentator in das Figurengeschehen eingebunden war. Auch die Autorin/Erzählerin bei *Ulrike Maria Stuart* wendet sich an die Empfängerseite des Texts, in der Hörspielrealisierung ein anonymes Massenpublikum des Radios, und sendet zum Beginn des ersten Teilstücks ihre Willkommensbotschaft nach außen, nahtlos übergehend in eine Botschaft der für Jelinek sehr typisch gewordenen und gerade zur Umgehung herausfordernden Regieanweisungen:

Grundsätzliches mit einem schönen Gruß, einem gehörigen Schuss von der Autorin. Ein Problem wird sein, dass die fast immer gebundene Sprache des Textes, Jamben, Trochäen, eine Höhe herstellt, die unbedingt konterkariert werden muss von der Regie. Die Figuren müssen sozusagen fast jeden Augenblick von sich selbst zurückgerissen werden, um nicht mit sich selbst ident zu werden. [...] Denn diese Figuren sind ja nicht sie selbst, sondern, nein, auch nicht einfach die berühmten, mir inzwischen längst lästigen Sprachflächen, sondern Produkte von Ideologie. Das muss also so inszeniert

²⁴⁹ Vgl. Anm. 57.

²⁵⁰ Bienert, Bernd R.: *Jelinek tanzt*. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Diskurse. Kontexte. Impulse., Band 3), S. 428.

werden, dass die Figuren quasi neben sich selber herlaufen, dass eine Differenz erzeugt wird und zwar von ihnen selber.²⁵¹

Die Autorinnenstimme ist an dieser Stelle mit dem künstlichen Hall eines mittelgroßen Auditoriums belegt, ein Setting, dem sich die Autorin anlässlich der Nobelpreisrede gezielt entzog, indem sie ihr Bild und ihre Stimme in der Abgeschlossenheit ihrer eigenen vier Wände festhalten ließ. Die Botschaft deckt sich exakt mit jenen Vorstellungen, die Kamps bereits 1969 ausgehend von den damals neuen Mitteln des Stereohörspiels formulierte, nämlich die Notwendigkeit der Erzeugung von Distanzierung als Gegenteil der erwarteten Intimität. Das „Zurückgerissenwerden“ der Figuren, das die Autorin im Prolog einfordert, ergibt sich durch die Realisierung der Sprechteile als „akustische Abläufe“. Dieses „Identwerden“ der Figuren mit sich selbst wurde in der Regie Leonhard Koppelmanns bereits durch die Mehrfachbesetzung der Ulrike und Gudrun-Stimme aufgebrochen, das „neben sich selber herlaufen“ an zahlreichen Stellen im Hörspiel durch stimmliche Parallelverschiebungen und Dopplungen einzelner Passagen erzeugt, die sich über die vier eingesetzten Sprecherinnen vermehren, indem diese in kurzen Abständen zeitversetzt montiert werden.

Und wir haben tatsächlich jetzt bei der Produktion die Regieanweisungen mit in den Text hinein genommen, um auch diese sicher gewordene Position, die man vielleicht als Hörer irgendwann gewinnt, aufzulösen. Und immer wieder gibt es diese Brechung, wenn die Autorin – und das war in diesem Fall ja tatsächlich Elfriede Jelinek selbst – ihre Regieanweisungen hineinspricht. Wie eine Intervention, wie um zu sagen: Hören und Verstehen sind getrennte Sachen.²⁵²

Eine der Motivationen des Regisseurs Leonhard Koppelman war demnach die Möglichkeit, die von der Autorin gesprochenen und in den Figurentext einmontierten Passagen unmittelbar mit Wendungen im Hörspielverlauf koppeln zu können. Noch im dritten Teil, der bereits auf die Zuspitzung der RAF-Selbstmorde hin orientiert ist, wirken die Regieanweisungen wie bewusste Verfremdungselemente, die eine Verbildlichung verbalisieren, die zwar sehr konsequent in der Theaterinszenierung Nicolas Stemanns verfolgt wurde, die

²⁵¹ *Ulrike Maria Stuart*. Erster Teil, BR 2007. Regie: Leonhard Koppelman, Erstsending: 13.4.2007, Bayern2Radio. 00:00:29 – 00:01:44 (= Transkription aus der Hörspielfassung).

²⁵² Arnold, Annegret: „*Ulrike Maria Stuart*“ – Leonhard Koppelman im Gespräch. 13.4., 22.4. und 27.4.2007, Bayern2Radio. Eine auszugsweise Transkription des Interviews sowie Ausschnitte zum Download sind auf den Webseiten des Bayerischen Rundfunks veröffentlicht: <http://www.br-online.de/kultur-szene/hoerspiel/aktuell/beitraege/02991/index.shtml> (= Webseite des Bayerischen Rundfunks), 29.7.2007.

im Hörspiel ein Moment des Irrealen, Herbeizitierten, weil mit akustischen Mitteln nicht Umsetzbaren, erzeugt:

Zuletzt: Irgendwas rennt aus den Figuren auf und davon. Es sucht eben das Weite, aber das gibt es nicht. Es soll sehr hermetisch wirken, mit Dreck und Gestank und allem, was dazugehört. Die sollen sich in ihrer eigenen Scheiße wälzen. Also:²⁵³

Ein dialogisches Spiel aus gelesener Regieanweisung und deren unmittelbarer akustischer Verwirklichung ist zunehmend ab dem Ende des zweiten Teilstücks und im gesamten dritten Teil zu bemerken, in dem die Autorinnenstimme immer mehr als Dirigentin und Stichwortgeberin auftritt und so eine Rolle einnimmt, die der Strukturierung, zur Gliederung und Brechung der Figurenreden dient. Die gegen Ende des Hörspiels beständig kürzer ausfallenden Anweisungssätze reduzieren sich mehr und mehr auf die An- und Absage der Engelspassagen, die mehr und mehr wie direkte Regieinterventionen anmuten:

Ein versprengter Engel aus Amerika. Was soll man da machen, der hört und hört nicht auf, lassen wir ihn halt im Fernsehen auftreten, das ist der einzige Ort, wo ihm nun wirklich keiner zuhört.²⁵⁴

[...]

Ein letztes Mal, na da wäre ich mir nicht so sicher, der versprengte Engel.²⁵⁵

[...]

Drittes Teilstück. Und: Action!²⁵⁶

[...]

Engel schwirrt ab.²⁵⁷

[...]

Der Engel in Amerika, der letzte, der keinen Anschluss unter dieser Nummer für eine Nummer gefunden hat, tritt auf. Diesmal, wie es sich gehört, mit dem Rücken zum Publikum.²⁵⁸

Den Schlussstrich oder besser: den Ausschaltknopf selbst, der den Text beschließt, betätigt Elfriede Jelinek in dessen Radiorealisierung mit eigener Stimme ebenfalls selbst und beendet im eigenen Aussprechen, was sie mit einem „schönen Gruß“ eröffnete:

²⁵³ Ulrike Maria Stuart. Dritter Teil, BR 2007. Regie: Leonhard Koppelman, Erstsendung: 27.4.2007, Bayern2Radio. 00:20:52 – 00:21:12 (= Transkription aus der Hörspielfassung).

Der offene Doppelpunkt am Ende dieser transkribierten Autorinnenpassage besteht bewusst, um den Duktus einer Ansage und Ankündigung, mit dem der Text vorgetragen wird, zu verdeutlichen. Die Figurenrede schließt unmittelbar an die Worte der Autorin/Moderatorin an.

²⁵⁴ Ulrike Maria Stuart. Zweiter Teil. 00:07:06 – 00:07:17.

²⁵⁵ Ebda., 00:38:32 – 00:38:37.

²⁵⁶ Ulrike Maria Stuart. Dritter Teil. 00:00:59 – 00:01:03.

²⁵⁷ Ebda., 00:45:48 – 00:45:49.

²⁵⁸ Ebda., 00:54:20 – 00:54:30.

Engel ab. Alles abdrehen. Weg da, weg!²⁵⁹

Leonhard Koppelman nimmt im Interview zu seinem Regiekonzept Stellung, welches die Autorin als unmittelbare Auslöserin dramaturgischer Ereignisse einbindet:

Denn wenn sie sagt: „Das muss weg“ und diese Anweisung wird gleichzeitig befolgt, dann entsteht vielleicht eine Verunsicherung, die es möglich macht, hinter die Struktur zu schauen – und hinter die Struktur zu hören. Das wäre schön, wenn das in dieser Konstellation funktioniert.²⁶⁰

Indem sie mittels ihrer stimmlichen Präsenz in ihren Text einwirkt, steht sie für den Moment als Sprechfigur auf einer Ebene mit den sie umgebenden Sprechenden im Hörspiel, wird selbst Teil der fragmentierten Subjektivität des Stimmenplurals im Medium. „Eine Stimme kommt zu einem im Dunkeln. Erträumen“²⁶¹ – Samuel Beckett umschreibt in seiner Fabel *Gesellschaft* eine „medienspezifische Situation des Hörspielhörens“²⁶², worauf Petra Maria Meyer in ihrer Analyse von Medientransformationen hinweist. Elfriede Jelinek, die das Sprechen von ihrer persönlichen Zurückgezogenheit ausgerechnet in das Repertoire ihrer Interviewdiktation aufgenommen hat, gerät so in die Situation, sich nach Derrida „im Sprechen selber zu vernehmen“²⁶³, „sich quasi Gesellschaft zu leisten, um sich nicht allein zu fühlen“²⁶⁴. Elfriede Jelineks Sprechen in Hörspiel, Film oder als Element einer Bühneninszenierung ist eine Art Pastiche in Bezug auf ihr medialisiertes, öffentliches Sprechen und als Konsequenz einer jahrelangen Medialisierung ihrer Person als Autorin zu sehen. „Ich darf heute im Radio meine Sätze sprechen lassen. Ich darf sie mir sogar anhören“²⁶⁵, lautet ein Satz aus Jelineks Text *Für Hörer*, der 1972 in der Sendung „Beispiele – Österreichische Autoren schreiben für den ORF“ eben nicht von der Autorin selbst, sondern von Lena Rothstein gelesen wurde. In der Titelsignation vor dem Beginn wurde mit Jelineks Originalstimme lediglich eine persönliche Vorstellung eingespielt. Im Vergleich

²⁵⁹ Ebda., 00:56:30 – 00:56:35.

²⁶⁰ Arnold, Annegret: „Ulrike Maria Stuart“ – Leonhard Koppelman im Gespräch. 13.4., 22.4. und 27.4.2007, Bayern2Radio. Eine auszugsweise Transkription des Interviews sowie Ausschnitte zum Download sind auf den Webseiten des Bayerischen Rundfunks veröffentlicht: <http://www.br-online.de/kultur-szene/hoerspiel/aktuell/beitraege/02991/index.shtml> (= Webseite des Bayerischen Rundfunks), 29.7.2007.

²⁶¹ Beckett, Samuel: *Werke*. Band V. Supplementband I. Szenen, Prosa, Verse, S. 179.

²⁶² Meyer, Petra Maria: *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*, S. 35.

²⁶³ Ebda., S. 35.

²⁶⁴ Ebda., S. 35.

²⁶⁵ Jelinek, Elfriede: *Für Hörer!* Wiederholung der Erstsending von 1972: „Beispiele“, 10.12.2004, ORF/Ö1.

mit dem Auftreten der Autorin auf den Videowänden zur Nobelpreisverleihung oder ihrem Auftauchen in dramaturgischen und inszenatorischen Zusammenhängen, also auf einer Ebene mit ihren Texten, wirkt diese Einspielung weit entfernt, fremdartig und doch in der Grundaussage vergleichbar: „Ich heiße Elfriede Jelinek“. Ausgehend von Genettes Pastiche-Begriff ergibt sich eine Bandbreite von dem bewusst durch Dritte eingesetzten Idiolekt der Autorin, oft unter deren persönlicher Mitwirkung, oder aber die Pastichierung manifestiert sich alleine in der Beobachtung „Jelinek liest“ auf Rezeptionsseite, die, unabhängig von ihrem Auftreten bei Interviews oder als Lesende in eigenen Hörspielrealisierungen, auf unverkennbaren Merkmalen von Intonation, Stimmcharakter und Sprechduktus beruht. Es ist der Reiz der Nachahmung, des Wiedererkennens, der im Einsatz der Autorin als Sprecherin in eigener Sache liegt. Er findet zwar nicht im akustischen Medium, aber dennoch – und konsequenterweise –, auch im Schreiben ihres Online-Romans *Neid* seine Fortsetzung, so wie es die Autorin in einem Radiointerview selbst formuliert:

„Ich kann mir eben durch diese Verbloggung einzelner Teile auch persönliche oder privatere Aussagen gestatten oder glaube, sie mir gestatten zu können, die ich vielleicht in einem Roman nicht wagen würde obwohl ich ja immer so gearbeitet habe. Ich habe ja auch in meinen Romanen, die als Bücher erschienen sind immer Stellen aus dem Hier und Jetzt, sozusagen so Netzknoten geschrieben, wo ich mich selbst oder Zitate eingebracht habe.“²⁶⁶

Das aus Roland Barthes' *Lust am Text* vielzitiertes Bild vom „Spinnennetz“ drängt sich unmittelbar auf, tritt durch Elfriede Jelineks Interviewaussage offen zu Tage als das unausgesprochene Programm einer Strategie der Autorschaft:

Text heißt *Gewebe*; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe - dieser Textur - verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.²⁶⁷

Ist das nun die vielbesagte „Rückkehr des Autors“ als Radiostimme in eigener Sache einerseits und als „Bloggerin“ im eigenen Hypertext andererseits? Eine Frage, die den Titel ei-

²⁶⁶ Cordsen, Knut: Interview mit Elfriede Jelinek. „radioKultur“, 19.4.2007, Bayern2Radio.

²⁶⁷ Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 94.

nes 1999 erschienenen Theoriebands²⁶⁸ und somit neuen Anstoß für einen scheinbar schon abgehandelten Diskurs lieferte. Die Einbeziehung Elfriede Jelineks in multimediale Realisierungen ihrer Texte (dazu zählen Hörspiele, Theaterinszenierungen, Filmproduktionen oder auch Installationen in der bildenden Kunst) ist die Erweiterung des multimedialen Phänomens „Web 2.0“, von „Blogging“, von einer Selbstverstrickung im Hypertext, der seine Wirkung längst nicht mehr auf den bloß geschriebenen Text beschränkt, sondern auf dem Prinzip eines für die Öffentlichkeit bereitgestellten Sammelsuriums subjektiv gefärbter Media-Messages beruht. Jelinek sendet ihre Botschaften an die Außenwelt, aus einer Rückzugsposition, aus ihrem „Abseits“, mal hier, mal dort, doch stets durch eine mediale Trennwand hindurch. Dieser Rückzug der Autorin, scheinbar endgültig besiegelt durch den medialen Hype der Literaturnobelpreisverleihung 2004, läuft auf die bereits von Uwe Wirth zur Literatur im Internet gestellte Frage hinaus: „Wen kümmert’s wer liest?“²⁶⁹ Elfriede Jelinek hat mit ihrem neuesten Roman die Abkehr von traditionellen Publikations- und Vermarktungswegen über die Mechanismen des Literaturbetriebs vollzogen. Ihre weitere Produktivität von Texten für das Radio hängt längst nicht mehr von ihrer Intention ab. So wie beim Theatertext *Bambiland* oder beim ursprünglich als Libretto verfassten *Sportchor* ist eine mögliche radiophone Verwertung von *Neid* von äußeren Umsetzungsinteressen abhängig und wäre – als Hypertext gedacht – nur der Link zu einem an Jelineks Netz anknüpfenden neuen Text. Dies wäre mit Bachtin gedacht auch ein „Dialog verschiedener Schreibweisen“²⁷⁰. Rückzug auf das Spinnen des eigenen Netzes rückt zugleich den Computer als Medium in den Mittelpunkt. Wenn Herbert Kapfer vom Computer als „Supermedium“²⁷¹ spricht, so ist diese Entwicklung bei Jelinek konsequent in Bezug auf alle medialen Möglichkeiten des Radios und des Hörspiels. In diesem Sinne kommt Elke Huwiler im Vergleich narratologischer Forschungen zu Hyperfiktion und Hörspiel zu dem Schluss, „dass der kulturelle Einfluss des Radios bzw. der auditiven Kunst zur Zeit tatsächlich geringer eingestuft werden kann als derjenige des Computers.“²⁷² Gerade hier ergibt sich eine

²⁶⁸ Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez Matías / Winko, Simone (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer 1999 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 71).

²⁶⁹ Wirth, Uwe: *Wen kümmert’s wer liest? Literatur im Internet*. In: Münker, Stefan / Roesler, Alexander: *Mythos Internet*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 319-337.

²⁷⁰ Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, S. 389.

²⁷¹ Vgl. Anm. 43.

²⁷² Huwiler, Elke: *Sound erzählt. Ansätze einer Narratologie der akustischen Kunst*. In: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren 2005 (= Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 12), S. 286.

Verbindung zur „Technologie der Vereinzelung“, die bereits in Bezug auf das Monologische im Hörspiel genannt wurde. Der Computer einerseits und das Mikrofon im Studio andererseits sind dahingehend identisch, dass beide Technologien eine Mittlerfunktion zwischen zwei Räumen ausüben. Elfriede Jelinek verzichtete bis zuletzt nicht gänzlich auf den mit dem Mikrofon bestückten „Raum des leeren und anfänglich mit Wolldecken behängten Studios, in dem der Sprecher aufgrund der dort herrschenden Atmosphäre zu allerletzt auf den Gedanken kommen konnte, ein potentieller Sender zu sein.“²⁷³ Eva Meyers und Eran Schaerfs Film *Flashforward* zeigt die Autorin als Akteurin im Hörspielstudio auf visueller Ebene und öffnet den Blick auf diesen sonst verborgenen und scheinbar höchst intimen Bereich. Es ist das Anti-Konzept zur öffentlich-aktionistisch oder literarisch auftretenden Elfriede Jelinek, zur Autorin, die in der Öffentlichkeit zu tagesaktuellen politischen Themen Stellung bezieht, deren Texte oftmals direkte Interventionsversuche darstellen. Aus der selbstgewählten Vereinzelung ihrer Person schickt sie ihre Video-Botschaften, schreibt sie ihren Text online abrufbar fort – sendet sie den Klang ihrer Stimme direkt und unmittelbar und dennoch auf größtmöglicher Distanz.

²⁷³ Gethmann, Daniel: *Technologie der Vereinzelung. Das Sprechen am Mikrophon im frühen Rundfunk*. In: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, S. 250.

7. Schlussbetrachtung

Klaus Schöning richtete 1979 folgende Forderung an die Tagung der deutschen Hochschulgermanisten: „Es liegt schließlich an der Literaturwissenschaft, ob man sich der akustischen Literatur im weitesten Sinne, mit allen ihren Grenzüberschreitungen annehmen will. Tut sie es, wird dies vielleicht nicht ohne Rückwirkungen auf ihr Selbstverständnis bleiben.“²⁷⁴ Mit der vorliegenden Arbeit sollte der Versuch unternommen sein, Elfriede Jelineks „akustische Literatur“ in einen literaturtheoretischen Kontext zu stellen, der diese Texte nicht als eine Literatur der Schrift reklamiert, sondern im Gegenteil ihre mediale Offenheit und Durchlässigkeit zu Tage fördert.

Als Grundlage für die Hörspielrealisierungen liegen polyphone Multifunktionstexte vor, die aufgrund der ihnen eingeschriebenen Qualitäten für Bearbeitungen im Rundfunk aufgegriffen wurden. Diese Texte geben keine Regeln für ihre mediale Ausformulierung vor. Von großem Interesse für den Rundfunk waren im jüngsten Zeitraum besonders monologisch umsetzbare Texte, deren eingeschriebene Stimmen durch technische Möglichkeiten des Mediums zum Ausdruck gebracht wurden. Im Monologhörspiel, wie auch in anderen Umsetzungsformen besteht eine Herausforderung für die Regie wie für die Rezeption, denn das Subjekt der Schreibweise geht auf SprecherInnen und Regisseure, die Co-AutorInnen Elfriede Jelineks, über, denen es selbst obliegt, eine Ebene der „anderen Texte“ hörbar umzusetzen, bestimmte Stimmen semantisch neu zu verketten und eigene Verbindungslinien im Text zu ziehen. Die Zahl der Möglichkeiten wird unendlich, und dies liegt in den beiden Grundparametern Intermedialität und Intertextualität begründet. Durch diese laufen Jelineks Texte nicht mehr Gefahr, Teil eines hierarchischen, vom Autor bestimmten und fest vorgegebenen Werkgefüges zu werden. Eine auktoriale Färbung und ein Kokettieren mit dem immer wieder aufblitzenden Autorinnen-Ich in verschiedenen Textbearbeitungen sind nicht von der Hand zu weisen, sind jedoch Teil eines Öffentlichkeits-Diskurses, der im Falle Jelineks unentwegt mitläuft. Die Personifizierung der Autorin ist ein Intertext unter vielen möglichen, der in ihr Schreiben einbezogen ist, der die Ebene des Radiophons ebenso durchläuft wie die derzeit aktuellste Ebene des Online-Bloggings.

Nichtsdestotrotz spielt auch auf diesen Ebenen die für die Hörspiele sehr wichtige Schaffung einer medialen Künstlichkeit eine große Rolle. Schnitt, Montage, De- und Rekomp-

²⁷⁴ Schöning, Klaus: *Hörspiel hören. Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft?* In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1982, S. 304-305.

sition, die Umschichtung von Sprachklängen und die Konstruktion eines Hörraums sind Mittel, um eine Entfremdung der realen, mit dem Körper verbundenen Sprachäußerung zu bewirken. Die Gegebenheiten und das Potenzial des akustischen Mediums Rundfunk sind bestens geeignet, um dem „Mosaik aus Zitaten“ (Kristeva), wie es in Jelineks Texten durchaus offen zu Tage tritt, eine stimmliche oder klangliche Entsprechung auf formaler und ästhetischer Ebene zu bieten und dabei kompromisslos wie die Texte selbst zu bleiben.

Christoph Kepplinger

Wien, 25.9.2007

8. Anhang

8.1. Produktionsdaten der schwerpunktmäßig behandelten Hörspiele²⁷⁵

8.1.1. Ulrike Maria Stuart

Hörspielfassung von Jelineks Theatertext *Ulrike Maria Stuart* (2006)

Bearbeitung: Leonhard Koppelman

Produktion: Bayerischer Rundfunk, 2007

Regie: Leonhard Koppelman

Ton: Wilfried Hauer

Schnitt: Susanne Herzig

Erstsendung:

13.4.2007 (Teil 1), 22.4.2007 (Teil 2), 27.4.2007 (Teil 3), Bayern2Radio.

Dauer:

58 min (Teil 1), 57 min 47 sec (Teil 2), 57 min 54 sec (Teil 3), stereo.

SprecherInnen:

Ulrike: Bettina Engelhardt (Ulrike), Hedi Kriegeskotte (Ulrike), Ulrike Krumbiegel (Gudrun), Angela Winkler (Gudrun), Wolfgang Pregler (Engel, Baader); Kornelia Boje, Luise Deschauer, Michael Habeck, Helmut Stange, Wolfgang Hinze, Arnulf Schumacher (Chor der Greise); Christine Urspruch, Katharina Schüttler (Prinzen im Tower) und Elfriede Jelinek (Regieanweisungen).

Gesang: Mitglieder des Vokal Ensembles München.

²⁷⁵ Die Angaben sind entnommen aus: Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Wien: Edition Praesens 2004, oder wurden im Rahmen der Recherchen zur Fortsetzung und Ergänzung des *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek* erarbeitet.

8.1.2. Bambiland

Textgrundlage: Jelineks Theatertext Bambiland (2003) und Splitter ihrer Babel-Monologe
Irm sagt, Margit sagt, Peter sagt (2004)

Bearbeitung: Herbert Kapfer

Produktion: Bayerischer Rundfunk, 2005

Regie: Karl Bruckmaier

Ton: Wilfried Hauer

Schnitt: Daniela Röder

Erstsendung:

18.11.2005 (Teil 1), 25.11.2005 (Teil 2), 2.12.2005 (Teil 3), jeweils im Rahmen der Reihe
„hör!spiel!art.mix“, Bayern2Radio.

Dauer:

51min 5 sec (Teil 1), 43 min 30 sec (Teil 2), 69 min (Teil 3)

SprecherInnen:

Marion Breckwoldt, Elfriede Jelinek, Lukas Resetarits, Ilja Richter, Helmut Stange.

Musik:

F.S.K. (= Freiwillige Selbstkontrolle, das sind: Justin Hoffmann, Thomas Meinecke,
Michaela Melián, Carl Oesterhelt, Wilfried Petzi); musikalische Umrahmung in allen drei
Teilen: *Babel Song* (Text: Elfriede Jelinek / Thomas Meinecke)

CD-Produktion des Hörspiels:

elfriede jelinek: bambiland. intermedium rec., 2005.

8.1.3. Erbkönigin

Hörspielfassung von Jelineks Theatertext *Erlkönigin* aus der Trilogie *Macht Nichts* (2001)

Bearbeitung und Regie: Martin Zylka

Produktion: WDR, 2005.

Komposition: Franz Hummel

Ton und Schnitt: Olaf Dettinger

Erstsendung:

12.10.2005, WDR 3

Dauer:

54 min 27 sec, stereo.

Sprecherin: Elisabeth Trissenaar

MusikerInnen:

Samson Gonashvili (1. Violine), Mamuka Paresishvili (2. Violine), Sergio Kurashvili (Viola), Alexander Suleiman (Violoncello), Tamas Lomidze (Kontrabaß), Franz Hummel (Klavier)

Hörprobe auf der Homepage des WDR:

http://www.wdr.de/cgi-bin/mkram?rtsp://ras02.wdr.de/radio/wdr3/wdr_3_hoerspiel/hspclip-051012-hoe-erlkoenigin.rm

8.1.4. Moosbrugger will nichts von sich wissen

Textgrundlage: Jelineks Radiotext *Moosbrugger will nichts von sich wissen* (2004)

Bearbeitung und Regie: Karl Bruckmaier

Produktion: Bayerischer Rundfunk, 2004.

Erstsendung:

10.12.2004, Bayern2Radio.

Dauer:

36 min 5 sec, stereo.

Sprecherin:

Marion Breckwoldt.

8.1.5. Das Schweigen – Vox Feminarum

Bearbeitung der Theaterinszenierung *Das Schweigen. Einer dieser vergeblichen Versuche* (2003)

Textgrundlage: Jelineks Theatertext *Das Schweigen* (2000), ihr Essay *Die Zeit flieht* (1999) und ihre Rede zur Verleihung des Heinrich-Heine-Preises 2002 *Österreich. Ein deutsches Märchen* (2002)

Produktion: Autorenproduktion für den ORF, 2003.

Konzept: Ernst M. Binder, Josef Klammer

Ton und Schnitt: Josef Klammer

Erstsendung:

12.10.2003, im Rahmen der Reihe „Kunstradio – Radiokunst“, ORF/Ö 1.

Dauer:

29 min 59 sec, stereo.

SprecherIn:

Ernst M. Binder, Elfriede Jelinek.

Musik:

EDV-Musik und Bruitage von Josef Klammer; die musikalischen Zitate stammen aus *Träumerei*, *Kinderszenen Op.15* von Robert Schumann, bearbeitet von Josef Klammer.

CD-Produktion des Hörspiels:

Jelinek. Klammer. Binder. VOX FEMINARUM. dramagraz, 2003.

Das Hörstück kann auch von der „Kunstradio“-Webseite des ORF heruntergeladen werden:

http://www.kunstradio.at/2003B/MP3/12_10_03.mp3

8.1.6. Jackie

Hörspielfassung von Jelineks Theatertext *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)* (2002)

Bearbeitung und Regie: Karl Bruckmaier

Produktion: Bayerischer Rundfunk, 2002/2003

Ton: Wilfried Hauer

Schnitt: Susanne Herzig

Erstsendung:

3.11.2003, Bayern2Radio.

Dauer:

55 min 33 sec, stereo.

Weitere Aufführung:

9.11.2003, im Rahmen der „17. woche des hörspiels“ der Akademie der Künste, Berlin.

Sprecherin: Marion Breckwoldt

CD-Produktion des Hörspiels:

Elfriede Jelinek: *Jackie*. Intermedium records, 2004.

8.2. Bibliographie

8.2.1. Primärliteratur Elfriede Jelinek

- Wien West*, NDR/WDR 1971. Regie: Otto Düben, Erstsending: 13.2.1972, NDR3.
- Porträt einer verfilmten Landschaft*. Unveröffentlichtes Hörspieltypskript, SDR 1977.
- Ich möchte seicht sein*. In: Theater 1983. Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute, S. 102.
- Über das Sprechen im Film*. In: Falter 39/1987.
- Vorspruch zum Hörspiel „Wien West“*. Erstsending 12.11.1989, SDR 2.
- Wolken.Heim*, HR/BR/SFB 1992. Regie: Peer Raben, Erstsending: 23.9.1992, HR2.
- Stecken! Stab! Und Stangl!* ORF/NDR/BR 1996. Regie: Hans Gerd Krogmann, Erstsending: 8.10.1996, ORF/Ö1.
- Todesraten*, BR 1997. Regie: Olga Neuwirth, Erstsending: 27.6.1997, Bayern2Radio.
- er nicht als er*, BR 1998. Regie: Ulrich Gerhardt, Erstsending: 26.10.1998, Bayern2Radio.
- Die Puppe*. In: Das allerletzte Schauspielhaus Magazin. Eine Rückschau von Oktober 1993 bis Juni 2000, Mai 2000.
- Nachbemerkung*. In: Jelinek, Elfriede: *Macht Nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek: Rowohlt 2002, S. 85-90.
- Erkönigin*. In: Jelinek, Elfriede: *Macht Nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek: Rowohlt 2002, S. 5-30.
- Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)*. In: Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2003, S. 63-100.
- Jackie*, BR 2002/2003. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsending: 3.11.2003, Bayern2Radio.
- Für Hörer!* Wiederholung der Erstsending von 1972: „Beispiele“, 10.12.2004, ORF/Ö1.
- Moosbrugger will nichts von sich wissen*, BR 2004. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsending: 10.12.2004, Bayern2Radio.
- Moosbrugger will nichts von sich wissen*. In: Agathos, Katarina / Kapfer, Herbert (Hg.): Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix. München: der hörverlag 2004. S. 424-434.
- Erkönigin*, WDR 2005. Regie: Martin Zylka, Erstsending: 12.10.2005, WDR 3.
- Bambiland*. Erster Teil, BR 2005. Regie: Karl Bruckmaier, Erstsending: 18.11.2005, Bayern2Radio.
- Macht nichts*, The Theater Tramm, Tokyo 2006. Inszenierung: Peter Gößner, Uraufführung 6.3.2006, Setagaya Public Theater.
- Ulrike Maria Stuart*. Erster Teil, BR 2007. Regie: Leonhard Koppelman., Erstsending: 13.4.2007, Bayern2Radio.
- Ulrike Maria Stuart*. Zweiter Teil, BR 2007. Regie: Leonhard Koppelman, Erstsending:

22.4.2007, Bayern2Radio.

Ulrike Maria Stuart. Dritter Teil, BR 2007. Regie: Leonhard Koppelman, Erstsendung: 27.4.2007, Bayern2Radio.

Der Tod und das Mädchen IV. Jackie. In: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fjackie.htm> (= Webseite von Elfriede Jelinek), 23.9.2007.

Hören Sie zu! In: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblind.htm> (= Rede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden für *Jackie*, gehalten am 7.6.2004 in Berlin; Webseite von Elfriede Jelinek), 23.9.2007.

8.2.2. Primärliteratur weiterer Autoren

Beckett, Samuel: *Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting for Godot*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

Beckett, Samuel: *Werke*. Band V. Supplementband I. Szenen, Prosa, Verse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1980.

Doderer, Heimito von: *Repertorium. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen*. München: Beck 1996.

Eichendorff, Joseph von: *Gedichte, Versepen*. In: Frühwald, Wolfgang / Schillbach, Brigitte / Schultz, Hartwig (Hg.): Joseph von Eichendorff. Werke in sechs Bänden, Bd. 1. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987 (=Bibliothek deutscher Klassiker, 21).

Heine, Heinrich: *Buch der Lieder. Text*. In: Windfuhr, Manfred (Hg.): Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Bd. I/1. Düsseldorf: Hoffmann und Campe 1975 (=DHA).

Heine, Heinrich: *Buch der Lieder. Apparat*. In: Windfuhr, Manfred (Hg.): Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Bd. I/2. Düsseldorf: Hoffmann und Campe 1975 (=DHA).

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften I. Erstes und zweites Buch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.

N. N.: *Die drei neuen Eucharistischen Hochgebete. Deutscher Text, approbiert von den Bischofskonferenzen des deutschen Sprachgebietes. Ausgabe für den liturgischen Gebrauch*. Wien / Linz: Veritas / Klosterneuburger Buch- und Kunstverlag 1968.

N. N.: *Die Bibel. Einheitsübersetzung*. Katholische Bibelanstalt Stuttgart / Österreichisches Katholisches Bibelwerk Klosterneuburg 1980.

8.2.3. Sekundärliteratur

8.2.3.1. Allgemeine Sekundärliteratur

- Badiou, Alain: *Deleuze, Leser von Leibniz*. In: Härle, Clemens-Carl (Hg.): Karten zu „Tausend Plateaus“. Berlin: Merve 1993, S. 133-161.
- Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (= edition suhrkamp 967).
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- Barthes, Roland: *Vom Werk zum Text*. In: Barthes, Roland: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 64-72.
- Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache*. In: Barthes, Roland: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 88-91.
- Culler, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999, S. 150.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Merve: Berlin 1997.
- Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (= edition suhrkamp 945).
- Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen*. 1. Auflage der Neuübersetzung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (=edition suhrkamp 2440).
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München: Fink 1998.
- Hall, Donald E.: *Musikalische Akustik. Ein Handbuch*. Mainz: Schott Musik International 1997.
- Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez Matías / Winko, Simone (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer 1999 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 71).
- Krämer, Sybille: *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*. In: Wirth, Uwe: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 323-346.
- Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Hillebrand, Bruno (Hg.): Zur Struktur des Romans. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978 (= Wege der Forschung; Bd. 488), S. 388-407.
- Metzner, Günter: *Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen*. Band 7, Komponisten S. Tutzing: Hans Schneider 1991.

- Paech, Joachim: *Der Platz des Autors beim Schreiben des Films*. In: Ingold, Felix Philipp / Wunderlich, Werner (Hg.): *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autor-schaft*. St. Gallen: UVK Fachverlag für Wissenschaft und Studium 1995, S. 103.
- Schaeffer, Pierre: *Musique concrète. Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektro-akustischen Musik heute*. Stuttgart: Ernst Klett 1974.
- Veit, Elisabeth: *Jacqueline Kennedy*. München: dtv 2002.
- Virilio, Paul: *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin: Merve 1986.
- Wirth, Uwe: *Wen kümmert's wer liest? Literatur im Internet*. In: Münker, Stefan / Roesler, Alexander: *Mythos Internet*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 319-337.
- Zuccalmaglio, Anton Wilhelm Florentin von (Hg.): *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen*. Berlin: Vereins-Buchhandlung 1840 (= Zweiter Teil der von A. Kretzschmer begründeten Sammlung).

8.2.3.2. Sekundärliteratur zu Elfriede Jelinek

- Annuß, Evelyn: *Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks*. In: *Text+Kritik* 117 (1999), 2., erweiterte Auflage, S. 45-50.
- Bartmann, Christoph: *Das Leben, ein Spottstück*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.2.2000.
- Bienert, Bernd R.: *Jelinek tanzt*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Diskurse. Kontexte. Impulse., Band 3), S. 423-431.
- Dürbeck, Gabriele: *Monolog und Perücke. Nicolas Stemanns Inszenierungen von Elfriede Jelineks Das Werk, Babel und Ulrike Maria Stuart*. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (=Theater und Universität im Gespräch, Band 5), S. 81-93.
- Faber, Alexandra: *Elfriede Jelineks Theaterstücke als Hörspiele*. Wien, Dipl. 1995.
- Geldner, Wilfried: *Die Tochter hat kein Sagen*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 20.10.1989.
- Heger, Roland: *Das österreichische Hörspiel*. Wien: Braumüller 1977 (= Koweindl, Karl (Hg.): *Untersuchungen zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bd. 6.), S. 219-221.
- Heidkamp, Konrad: *Tratsch und Philosophie*. In: *Die Zeit*, 15.7.2004.
- Hillgruber, Katrin: *„Ein einig Vulk von Gegnern“*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 26.4.1991.
- Hintermeier, Hannes: *Eine endlose Quelle des Hasses*. In: *AZ*, 26.4.1991.
- Honickel, Thomas: *Gesellschaft auf dem OP-Tisch. TIP-Interview mit Elfriede Jelinek*. In: *TIP-Magazin* 22 (1983), S. 160-163.
- Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2002.

- Janke, Pia (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Wien: Edition Praesens 2004.
- Koberg, Roland / Stegemann, Bernd / Thomsen, Henrike (Hg.): *Autoren am Deutschen Theater*. Berlin: Henschel 2006 (= Blätter des Deutschen Theaters 5/2006).
- Lenz, Eva-Maria: *Jackie Kennedy zieht Bilanz*. In: Neue Zürcher Zeitung, 28.2.2004.
- Lücke, Bärbel: *Zu Bambiland und Babel. Essay*. In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 229-270.
- Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Diskurse. Kontexte. Impulse., Band 3), S. 61-83.
- Machreich, Christine: *Elfriede Jelinek: Die frühen Hörspiele*. Wien, Dipl. 1994.
- Perthold, Sabine: *Theater jenseits konventioneller Gattungsbegriffe. Analyse des dramatischen Werks der Schriftstellerin Elfriede Jelinek unter Einbeziehung einiger Hörspiele und Prosatexte, sofern diese mit dem dramatischen Werk thematisch oder formal in Verbindung stehen*. Wien, Diss. 1991.
- Peters, Helmut: *Bambi und andere Gestürzte*. In: Fono Forum 6/2006, S. 72.
- Polt-Heinzl, Evelyne: *Bilder.Schreiben. Über Elfriede Jelineks Umgang mit Vordergrund, Hintergrund und Übermalung*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Diskurse. Kontexte. Impulse., Band 3), S. 446-462.
- Schmid, Waldemar: *Beiläufig giftig*. In: Funk-Korrespondenz 42/2005, S. 27.
- Spiess, Christine: *Eine Kunst, nur aus Sprache gemacht. Die Hörspiele der Elfriede Jelinek*. In: Text+Kritik 117 (1999), 2., erweiterte Auflage, S. 110-119.
- Zintzen, Christiane: *Jelineks preiswürdige Sprachfarce*. In: Neue Zürcher Zeitung, 22.9.2004.
- Zintzen, Christiane: *Elfriede Jelinek. In Kanon und Fuge. Bambiland*. In: Neue Zürcher Zeitung, 7.6.2006.
- Zintzen, Christiane / Petermichl, Karl: *Einatmen Ausatmen: Elfriede Jelinek in Figuren der Radiophonie*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Diskurse. Kontexte. Impulse., Band 3), DVD-Beilage.

8.2.3.3. Sekundärliteratur zu Rundfunk und Hörspiel

- Ammer, Andreas: *Trojanisches Pferd. Das Hörspiel auf der Höhe von Zeit und Technik (Juni 1995)*. In: Bund der Kriegsblinden Deutschlands / Filmstiftung Nordrhein-Westfalen (Hg.): *HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden 1952-2001*. Berlin: Aufbau 2001, S. 291-297.
- Benjamin, Walter: *Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungs-*

- arbeit. In: Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 396-399.
- Buggert, Christoph: *Verkabelte Literatur? Die Chancen des Hörspiels in der Medien Zukunft*. In: Thomsen, Christian W. / Schneider, Irmela (Hg.): *Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, S. 207-220.
- Cory, Mark Ensign: *The Emergence of an Acoustical Art Form. An Analysis of the German Experimental Hörspiel of the 1960s*. Lincoln: University of Nebraska 1974 (= university of nebraska studies: new series no. 45).
- Crook, Tim: *Radio Drama. Theory and practice*. London / New York: Routledge 1999.
- Dammann, Clas: *Stimme aus dem Äther – Fenster zur Welt. Die Anfänge von Radio und Fernsehen in Deutschland*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2005.
- Döhl, Reinhard: *Das Neue Hörspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 1988 (= Geschichte und Typologie des Hörspiels, 5).
- Fischer, Eugen Kurt: *Das Hörspiel. Form und Funktion*. Stuttgart: Alfred Kröner 1964.
- Frisius, Rudolf: *Musik als Hörspiel - Hörspiel als Musik*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 136-166.
- Fritsch, Götz: *Das Hörspiel boomt*. In: Godler, Haimo / Jochum, Manfred / Schlögl, Reinhard / Treiber, Alfred (Hg.): *Vom Dampfradio zur Klangtapete. Beiträge zu 80 Jahren Hörfunk in Österreich*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2004, S. 97-105.
- Gethmann, Daniel: *Technologie der Vereinzelung. Das Sprechen am Mikrophon im frühen Rundfunk*. In: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren 2005 (= Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 12), S. 249-265.
- Haefner, Albrecht: *Technische Entwicklung*. In: Heyen, Franz-Josef / Kahlenberg, Friedrich P. (Hg.): *Südwestfunk. Vier Jahrzehnte Rundfunk im Südwesten*. Düsseldorf: Droste 1986, S. 118-133.
- Hasselblatt, Dieter: *Das Monologisch-Erzählerische im Hörspiel*. In: *Rundfunk und Fernsehen* 4/1957, S. 357-365.
- Hasselblatt, Dieter: *Die Funkerzählung*. In: Rüber, Günter / Hasselblatt, Dieter (Hg.): *Funkerzählungen*. Köln / Olten: Jakob Hegner 1963, S. 243-256.
- Heißenbüttel, Helmut: *Hörspielpraxis und Hörspielhypothese*. In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 1/1969, S. 23-29.
- Hickethier, Knut: *Radio und Hörspiel im Zeitalter der Bilder*. In: *Augen-Blick* 26 (1997): *Radioästhetik – Hörspielästhetik* (= Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, 26), S. 6-20.
- Hickethier, Knut: *Junges Hörspiel in den neunziger Jahren. Audioart und Medienkunst versus Formatradio*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 111 (1998), S. 126-144.
- Hoffmann, Wilhelm: „*Das Mikrophon als akustisches Fernglas*.“ In: *Rufer und Hörer*, Jg. 2, Stuttgart 1932/33, S. 453-457.

- Hostnig, Heinz: *Akustisches Museum Rundfunk. Polemische Gedanken über die Produktionsbedingungen*. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur 1/1969, S. 15-23.
- Huwiler, Elke: *Sound erzählt. Ansätze einer Narratologie der akustischen Kunst*. In: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren 2005 (= Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 12), S. 285-305.
- Kagel, Mauricio / Schöning, Klaus: *Gespräch*. In: Schöning, Klaus: *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 228-236.
- Kapfer, Herbert: *Sounds like Hörspiel. Neue Impulse für eine alte Gattung*. In: epd Kirche und Rundfunk 74/1991, S. 6-9.
- Kapfer, Herbert: *intermedium. Vom Sound zum Bild zum Diskurs usw.* In: Stuhlmann, Andreas (Hg.): *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923-2001*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 312-317.
- Kapfer, Herbert: *Kunst im Massenmedium, introspektiv*. In: Kapfer, Herbert / Schäfer, Barbara / Agathos, Katarina (Hg.): *Intermedialität und offene Form. Hörspiel und Medienkunst im Bayerischen Rundfunk. Gesamtverzeichnis 1996-2005*. München: belleville 2006, S. 10-23.
- Kamps, Johann M.: *Beschreibung, Kritik und Chancen der Stereophonie im Hörspiel*. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur 1/1969, S. 66-77.
- Klippert, Werner: *Elemente des Hörspiels*. Stuttgart: Reclam 1977.
- Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart: Kohlhammer 1961.
- Ladiges, Peter Michel: *Neues Hörspiel und defizitäre Verwertung von Rundfunktechnik*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 108-116.
- Maurach, Martin: *Das experimentelle Hörspiel. Eine gestalttheoretische Analyse*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1995.
- Meyer, Petra Maria: *Gedächtniskultur des Hörens*. Düsseldorf / Bonn: Parerga 1997.
- Mon, Franz: *Hörspiele werden gemacht*. In: Schöning, Klaus: *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 81-95.
- Reim, Dagmar: *Radiopraxis auf der Schwelle zum dritten Jahrtausend*. In: Stuhlmann, Andreas (Hg.): *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923-2001*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 19-23.
- Schneider, Irmela: *Zwischen den Fronten des oft Gehörten und nicht zu Entziffernden: Das deutsche Hörspiel*. In: Thomsen, Christian W. / Schneider, Irmela: *Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, S. 175-206.
- Schöning, Klaus: *Anmerkungen*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel. Texte. Partituren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 7-16.
- Schöning, Klaus: *Hörspiel hören. Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft?* In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Ma-

in: Suhrkamp 1982, S. 287-305.

Schwitzke, Heinz: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1963.

Schwitzke, Heinz: *Bericht über eine junge Kunstform*. In: Schwitzke, Heinz (Hg.): *Sprich, damit ich dich sehe*. München: Paul List 1972 (= LISTBücher 164), S. 9-29.

Stuiber, Heinz-Werner: *Medien in Deutschland. Bd. 2. Rundfunk, Teil 1*. Konstanz: UVK Medien 1998.

Treiber, Alfred: *Schon gehört? Der Radiotest im Detail*. In: *gehö!t. Das Österreich 1 Magazin* 137 (2007), S. 2.

Treiber, Alfred: *Schon gehört? Sendungen im „Radiotest“*. In: *gehö!t. Das Österreich 1 Magazin* 142 (2007), S. 2.

Vielhauer, Annette: *Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs*. Neuried: Ars Una 1999 (= Deutsche Hochschuledition, Band 78).

Wessels, Wolfram: *„Das Hörspiel bringt...“*. *Eine Geschichte des Hörspiels im Südwestfunk*. (= MuK 69 (1991), Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen).

8.2.3.4. Radiosendungen

Arnold, Annegret: *„Ulrike Maria Stuart“ – Leonhard Koppelman im Gespräch*. 13.4., 22.4. und 27.4.2007, Bayern2Radio.

Cordsen, Knut: *Interview mit Elfriede Jelinek*. „radioKultur“, 19.4.2007, Bayern2Radio.

Lindenmeyer, Christoph: *Hörspielnotizen*. 31.7.1992, Bayern2Radio.

Linßen, Rudolf: *„Hören Sie doch mal auf zu grinsen!“*. *Erstmals Originaltöne von Baader, Meinhof, Ensslin und Raspe aus dem RAF-Prozess in Stammheim*. „Leben“, 1.8.2007, SWR2.

N. N.: *Einleitende Moderation zur Ursendung von „Sportchor“*. 24.4.2006, Bayern2Radio.

Wendt, Gunna: *„Wer nicht fühlen will, muss hören“*. *Zu den Hörspielen von Elfriede Jelinek*. 8.11.1996, Bayern2Radio.

8.2.3.5. Webseiten und Online-Quellen

Arnold, Annegret: *„Ulrike Maria Stuart“ – Leonhard Koppelman im Gespräch*. In: <http://www.br-online.de/kultur-szene/hoerspiel/aktuell/beitraege/02991/index.shtml> (= Webseite des Bayerischen Rundfunks), 23.9.2007.

Manola, Franz: *„Die Sprache ist ein Werkstück“*. In: <http://orf.at/061020->

- 5088/5089txt_story.html (= Webseite des Österreichischen Rundfunks), 23.9.2007.
- N. N.: 53. *Hörspielpreis der Kriegsblinden geht an Elfriede Jelinek*. In: http://www.filmstiftung.de/Archiv/presse_archiv.php?we_objectID=279 (= Webseite der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen), 23.9.2007.
- N. N.: *Der Nobelpreis in Literatur des Jahres 2004: Elfriede Jelinek*. In: <http://nobelprize.org/literature/laureates/2004/press-d.html> (= Webseite der Nobel Foundation), 23.9.2007.
- N. N.: *Elfriede Jelinek Homepage*. In: <http://www.elfriedejelinek.com> (= Webseite von Elfriede Jelinek), 23.9.2007.
- N. N.: *VOX FEMINARUM*. In: http://dramagraz.mur.at/06_shop.html (= Webseite von dramagraz, Online-Shop), 23.9.2007.
- Olbert, Frank: *Die Präsidentengattin im Hörspiel*. In: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/hoerspielkalender/247100/> (= Webseite des Deutschlandfunk), 23.9.2007.
- Schnoor, Mira Alexandra / Zoller, Karen: *So entsteht ein Hörspiel*. In: <http://www.br-online.de/kultur-szene/thema/hoerspiel/index.xml> (= Webseite des Bayerischen Rundfunks), 23.9.2007.
- Zintzen, Christiane: *Literatur als Radiokunst*. In: <http://www.kunstradio.at/PROJECTS/LITERATURE/> (= Webseite des ORF-Kunstradio), 23.9.2007.

8.3. Danksagungen

Für die unverzichtbare Hilfe zur Fertigstellung dieser Arbeit, für die zahlreichen Hinweise und Vorschläge sowie für die Akribie, die grenzenlose Geduld und die Unermüdlichkeit bei der Korrekturarbeit möchte ich an dieser Stelle meinen Dank zuvorderst an meine liebe Freundin Elisabeth Prinz aussprechen. Auch Ute Huber und Mag. Peter Clar haben sich maßgeblich an der Verbesserung und Durchsicht beteiligt und sind mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden.

Zahlreiche Institutionen fungierten als Anlaufstellen für die vielen angefallenen Recherchen zu Literatur und Dokumenten: Das Elfriede Jelinek-Forschungszentrum in Wien, Die Universitätsbibliothek Wien, die Fachbibliothek für Germanistik an der Universität Wien, die Österreichische Nationalbibliothek sowie die Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus Wien.

Für meine vielen Fragen zum Radio, zu den Hörspielen Elfriede Jelineks, zu deren Produktionsgeschichte und Produktionsbedingungen sowie für Fragen zu Quellen und Zusammenhängen hatten stets ein offenes Ohr: Hans-Jochen Schale (Leiter der SDR-Hörspieldramaturgie i.R.), Liz Desch und Herbert Kapfer (Abteilung Hörspiel und Medienkunst des Bayerischen Rundfunks), Bärbel Lücke (Stade), Gunna Wendt (München), Ute Nyssen (Köln/Paris) und Hedi Heger (Wien).

Mein Dank gilt besonders jenen Lehrenden am Institut für Germanistik Wien, die den Weg der Entstehung dieser Arbeit begleiteten und stets förderten: Ao. Univ.-Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder, Dr. Christiane Zintzen (deren Begeisterung für das Medium Radio ansteckend ist) und ganz besonders meiner Diplomarbeitsbetreuerin Ao. Univ.-Prof. Dr. Pia Janke (ohne deren unendlicher Energie und Initiativen für das Elfriede Jelinek-Forschungszentrum die Grundlage für das wissenschaftliche Arbeiten zu Elfriede Jelinek in dieser Form nicht gegeben wäre).

Zu guter Letzt danke ich meinen Eltern für ihre stete Förderung und Unterstützung meines Studiums, ohne die ich diesen Weg nicht hätte gehen können.